Allgemeines
Theater-Lexikon
oder
Encyklopädie
alles Wissenswerthen
für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde

unter Mitwirkung der
sachkundigsten Schriftsteller Deutschlands
herausgegeben von
K. Herloßsohn, H. Marggraff u. A.

Neue Ausgabe.

Dritter Band.

Devrient bis **Garnitur.**

Mit 2 lithographirten Zeichnungen.

Altenburg und Leipzig,
Expedition des Theater-Lexikons

L. eleg. g. 397 ws-3/4

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

B9 9a

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Devrient, 1) (Ludwig), geb. zu Berlin den 15. Dec. 1784, Sohn eines reichen Seidenhändlers daselbst. Daß D. als kleiner Knabe, dem lästigen Schulzwange zu entgehen, aus dem älterlichen Hause entwich, in Charlottenburg aber schon wieder aufgefangen und seinen Eltern zurückgebracht wurde, hierauf in die Lehre zu einem Posamentirer in Potsdam gebracht ward, aus der er abermals entwich, erzählen uns das brockhausische Convers.-Lex. u. Rellstab in seiner: „Blumen- und Aehrenlese aus meinem Arbeitslustrum" (2r Bd. S. 307. ff.). Z. Funck aber, der im 2. Bde. seiner: „Erinnerungen aus meinem Leben rc." unter d. T.: „Anfangsstudien D.'s" die Jugendgeschichte desselben bis zu seinem Engagement in Berlin (1815) erzählt, bezweifelt diese Angaben, sich dabei auf eigene mündliche Mittheilungen D.'s berufend; er berichtet, wie schon früh im Knaben sich das Talent der Declamation und mit ihm die Neigung zu seinem künftigen Berufe entwickelt, wie aber sein Vater ihn zum Kaufmannsstande bestimmt, ihn zum Eincassiren mehrerer Gelder nach Rußland gesandt, er sie richtig eincassirt, aber auch — wie sich D. selbst ausgedrückt — richtig durchgebracht habe. „Wie der Uebergang zur Bühne geschah" — fährt Z. F. in seiner Erzählung fort — „ob mittelbar nach jener Reise, oder ob er erst nochmals nach Berlin zurückging, ist mir entfallen; fest steht aber die Erinnerung, daß er heimlich das väterliche Haus verließ, nach Gera oder Naumburg ging und sich von einem Schauspieldirector Lange (eigentl. Bode) engagiren ließ." Vermittelnde Person hierzu war Julius Weidner, gegenwärtig in Frankfurt a. M., ein Landsmann D.'s, an den er sich vertrauungsvoll wandte, und der auch alsbald sein förmlicher Mentor ward. D. betrat unter dem Namen Herzberg am 18. Mai 1802 in Gera zum ersten Male die Bühne als Bote in der Braut von Messina — nicht, wie Mehrere fälschlich berichten, als Graf Eduard im Beck'schen Chamäleon, was seine 2. Rolle war. Er sprach die Verse leidlich, doch kaum hörbar; aber zwei Beine und einen Arm hatte

er offenbar zu viel! In den 2. Arm hatte ihm Weidner einen Stab gegeben, der ihm ganz eigentlich zur Stütze diente und diesem Arme wenigstens einen Ruhepunkt verlieh. — Nach und nach fing unser junger Künstler an, das Lampenfieber zu verlieren und mehr Selbstvertrauen zu gewinnen, und der 1. Juni brachte ihm sogar schon, als Graf Schmetterling in der Jagd, das erste Beifallszeichen. Nach und nach steigerte sich der Beifall; doch konnte D. in diesem die Zufriedenheit und vollkommene Genugthuung nicht finden für Das, was sein Inneres träumte. Je mehr Beifall ihm geschenkt ward, je weniger war er mit sich zufrieden, weil er immer mehr und mehr die Aufgabe kennen lernte, die sich bei seinem Streben ihm fort und fort vor Augen stellte und für die, wenn er sie nicht erreicht zu haben glaubte, ihn die Zufriedenheit der versammelten Zuschauer nicht schadlos halten konnte. Dies löbliche Mißtrauen verließ ihn viele Jahre hindurch nicht, ja steigerte sich sogar. — 1805 debutirte D. in Dessau als Paolo Manfrone unter großem Beifalle. Seine wöchentliche Gage war 6 Thaler. Dessau ist als die Stadt von D.'s künstlerischer Entwickelung zu betrachten, denn schon hier spielte er den Amtmann in den Jägern, Secretär Wurm in Kabale und Liebe, Talbot in der Jungfrau v. Orleans, Kanzler Flessel in den Mündeln mit hoher Meisterschaft. Letztere Rolle ist eine sehr merkwürdige in D.'s Leben (sie war auch die vorletzte vor seinem Tode), weil sie als Prüfstein gewählt ward, ob er der Bühne ferner angehören solle oder nicht. D.'s Vater verkündete dem Sohne Verzeihung seiner bisherigen Schritte und Vergehungen, sowie das Versprechen zur Bezahlung seiner neuerdings gemachten Schulden, wenn er die Bühne verlassen und in das väterliche Haus zurückkehren wolle. Das kindliche Herz gerieth in heftigen Kampf mit dem Genius der Kunst, der Sieg wollte sich zu keiner Entscheidung neigen, und — Z. Funck sollte entscheiden, ob er wirklichen Beruf zur Kunst habe (förmliche Manie ließ ihn immer noch daran zweifeln), und seine Laufbahn verfolgen oder verlassen solle. Z. F. konnte nach seiner innigsten Ueberzeugung nicht anders, als für das Erste stimmen; doch sollte die Darstellung des Kanzler Flessel den gewissen Ausschlag geben. — Die Leistung fiel nach D.'s Meinung schlecht, nach Z. Funck's vortrefflich aus; nach gegenseitigen Discussionen und erneuerten Vorstellungen des Freundes, beschloß endlich D. der Bühne zu verbleiben. — Von großen Folgen war dieser Entschluß auf seinen ganzen Charakter; er athmete freier, das Vertrauen auf seine innere Kraft war festgestellter und er schloß sich dem eigentlichen Leben und dessem Genusse mit mehr Liebe und Wärme, als bisher, an. Aber eben dieser freiere Ver-

kehr mit dem Leben, führte ihn bald auf Nebenwege. Er ergab sich dem Weingenusse mehr als sonst, und seine Casse gerieth dadurch in nicht geringe Verlegenheit. Irrig ist es daher, wenn Lewald in seinen „Unterhaltungen über das Theater" sagt: „Das mehrjährige Zusammenleben mit Hoffmann (in Berlin) mochte wohl in ihm den Trieb entwickelt haben, sich größtentheils von Getränken zu nähren." D. begründete schon in Dessau das Leben, wie er es später in Breslau fortsetzte und in Berlin endigte, wo Wein und gebrannte Wasser ihm längst Bedürfniß geworden waren. — Redliche dessauer Freunde, die von seinem ungeregelten Haushalten unterrichtet waren, glaubten eine sichere Abhülfe darin, wenn er durch eine häuslich gesinnte Frau geleitet, künftig sein Leben mit einer solchen theile. D. verheirathete sich 1807 mit Margarethe Neefe, Tochter des bekannten Componisten und Concertmeisters der Hofcapelle in Dessau; aber kurz war beider Glück, denn schon nach einem Jahre ward sie ihm in Folge der Geburt einer Tochter wieder entrissen. — D. blieb bei der dessauer Hofschauspielergesellschaft noch ein Paar Jahre uud folgte ihr zu verschiedenen Malen nach Leipzig, wo er ebenfalls allgemein gefiel. Seine Schulden wuchsen jedoch von Monat zu Monat und stiegen bis auf 909 Thlr., wozu der Aufenthalt in Leipzig nicht wenig beitrug, so daß er genöthigt ward, sich von da aus (Anfangs 1809) heimlich zu entfernen. Er ging nach Breslau, wo er als Franz Moor mit außerordentlichem Beifalle debutirte. D. gehörte, bis zu seinem Abgange nach Berlin, ununterbrochen dieser Bühne an, bei welcher er die vollste künstlerische Ausbildung gewann. Er war viel beschäftigt, im Besitze der vorzüglichsten Charakterrollen, spielte überhaupt Alles, was im Bereiche des Cothurns und Soccus gut genannt werden konnte, den Lear und Schneider Kakadu, den Schewa und Rochus Pumpernickel, den er zu höchster Ergötzung des Publikums fast unzählige Male gab. Wie schon bemerkt, fuhr D. auch in Breslau fort, sich spirituösen Getränken, die zuletzt seinen Körper gänzlich aufrieben, auf eine Weise hinzugeben, die ihn schon damals unfähig machte, ohne ihren unmittelbaren Genuß vor der Darstellung so wirksam zu sein, als ohne deren Gebrauch; ja competente Augenzeugen versichern, daß bei nicht geschehener geistigen Anregung seine Leistungen schwach gewesen seien und unbefriedigt gelassen hätten. — D. vermählte sich in Breslau zum zweiten Male mit der ältern Dem. Schaffner, einer Anfängerin, die er aber zu einer guten Schauspielerin heranbildete. Später trennten sie sich, verheiratheten sich aber in der Folge wieder: Er an Dem. Brandes, Sie an Komitsch. Beide Fräuen leben noch in Berlin.

1815 betrat D. als Franz Moor zum ersten Male die berliner Bühne, für welche ihn Iffland, in der Vorahnung seines nahen Hinscheidens, ein Jahr zuvor gewonnen hatte. Er verblieb dieser bis zu seinem Tode, welcher den 30. Dec. 1832 erfolgte. Der wahrhaft kunstgesinnte Graf Redern, Intendant der Bühne, die in D. ihren schönsten Stern erlöschen sah, ehrte des großen Mimen Andenken durch eine würdige Anzeige seines Todes in der preuß. Staatszeitung; seine sterblichen Ueberreste wurden am 2. Jan. 1833 feierlich zur Erde bestattet. Das zahlreiche Gefolge von Leuten aus allen Ständen, sprach am besten die große und allgemeine Theilnahme aus, die man für den Verstorbenen hegte. Außer den Mitgliedern der königl. Schauspiele, des königsstädter, ja selbst des franz. Theaters, hatte sich eine große Anzahl von Künstlern, Schriftstellern und Beamten eingefunden. Nachdem von dem Geistlichen ein kurze Rede an dem Sarge des Verstorbenen im Sterbehause gehalten worden war, setzte sich der Zug in Bewegung nach dem franz. Kirchhofe vor dem oranienburger Thore. Hier angelangt, drängten sich die jüngern Mitglieder des Theaters herbei und trugen den Sarg unter Vortritt ihrer Regisseure Weiß und Stawinsky bis an die Gruft. Unter feierlichem Gesange — ausgeführt von den Mitgliedern der großen Oper — ward er in die Tiefe hinabgesenkt. — D.'s eigenthühmlichstes Verdienst als darstellender Künstler, ist geniale Charakteristik und angeborner, ächt poet. Humor. Hierin steht er unter allen deutschen Komikern oben an. Er schaffte aus sich, mit gänzlicher Umänderung der Maske und des Redetons, wie in einer prometheischen Werkstatt, täglich neue und gänzlich von einander verschiedene Menschen und stattete dieselben mit wahrem ächten Leben und der höchsten Originalität aus. Er ist dabei, seines angeborenen Talents halber, dreister und kecker wie Iffland, welcher mehr bedachtsam und prüfend, bei dem, was er sich anerschuf, zu Werke ging; übrigens aber bediente er sich, gleich diesem Künstler, nie greller Mittel, sondern sein kom. Produciren ist eben leicht, ohne scheinbare Absicht, und trifft deshalb mit dem Bilden der Natur, in der vollendeten reinsten Objectivität, wieder zusammen. Am üppigsten entfaltete sich wohl D.'s Genie in der Rolle des Falstaff. Die Darstellung dieses Charakters aller Charaktere war die behaglichste, die man sich denken kann, und der Künstler schwelgte dabei in sich selbst und spielte sich den Falstaff wie zu eigenem Ergötzen vor. — Als tragischer Künstler steht D. gleich groß da; man denke nur an seinen Franz Moor, Lear, Talbot, Richard III. u. m. a. — und nennt man neben diesen noch die wunderbaren Gebilde seiner Schöpferkraft: Shylok, Schewa, Kooke, den

Mohr in Fiesko, die Drillinge ꝛc. — so vergesse man ja nicht, eine seiner Thriumphrollen aus einem 3. Gebiete der Kunst zu retten: seinen bis jetzt noch unübertroffenen Lorenz Kindlein, das schönste Bild eines tiefen Gemüths- und Seelenlebens. — Als Mensch schildert ihn Z. Funk mit den Worten: „Was D.'s moralische Eigenschaften betrifft, so kann ihm keine große Charakterstärke zugestanden werden. Dahingegen besaß er eine angeborne, ihn sein ganzes Leben hindurch nicht verlassende überschwängliche Gutmüthigkeit. Die Weichheit seines Charakters aber, bei einer großen Reizbarkeit, eröffnete dem Argwohne und einer hypochondrischen Empfindlichkeit — selbst gegen seine vertrautesten Freunde — nicht selten die Thore; aber sein im Augenblick zur Versöhnung geneigtes Herz (besonders wenn Er der beleidigende Theil gewesen zu sein sich gestehen mußte), verschloß sie alsobald wieder. Im Wohlthun war er, wie Iffland, unermüdet und man erzählt davon sehr viele Anecdoten" ꝛc. — Was D.'s äußere Erscheinung betrifft, so gibt diese Lewald treffend und wahr, wenn er sagt: „Er war, was man untersetzt nennt, von breiter Brust und starken Schulterblättern, und dies gab ihm noch immer einen überraschenden Ausdruck von Kräftigkeit, als schon ein tiefgewurzeltes Siechthum seine Lebenskraft längst gefährlich untergraben hatte. In dem übrigen Körper herrschte Ebenmaaß, ohne auf irgend eine Weise besonders Ausgezeichnetes bemerkbar zu machen. Dies war nur im höchsten Grade an seinem Kopfe vorhanden. Meister Ludwigs Gesicht war schon so anziehender Kraft, daß, wenn er uns als gänzlich unbekannter Mann zum ersten Male im Leben gegenübersaß, wir kein Auge mehr von ihm abwenden konnten. Sein Gesicht war mehr breit als lang, die Wangen hatten selbst bei ihrer krankhaften Färbung einen gewissen Grad von Fülle. Die Muskeln lagen unter einer feinen Haut und spielten beim Sprechen in höchst seltsamen Zuckungen. Die Stirne war nicht übermäßig hoch und von sehr schönem dunkeln Haar in vollen natürlichen Locken umgeben. Die Nase war lang, was man mit Adlernase bezeichnet, dabei bedeutend nach einer Seite gebogen. Der Mund — ja wer vermöchte zu schildern, wie dieser Mund sich präsentirte, da seine stete Beweglichkeit ihn jeden Moment anders erscheinen ließ. Gewöhnlich umgab die schmalen bleichen Lippen ein wirres, unheimliches Lächeln, wie man es nicht selten bei gewissen Wahnsinnigen trifft, die mit irgend einer fixen Idee behaftet sind. Es schließt ein solches Lächeln keineswegs den Ausdruck der Gutmüthigkeit aus, und diese war auch in Meister Ludwigs Charakter vorherrschend und spiegelte sich im gemeinen Leben in seinen Zügen wieder. Das jedoch, was seine Gesichtsbildung vor

Allem auszeichnete, war sein Auge; in diesem lag mehr als in den Augen der gewöhnlichen Menschen. Dies Auge war fähig, alle Leidenschaften auszudrücken, ohne daß ihm ein Wort zu Hülfe kam, sie zu dollmetschen; in ihm lag die dämonische Gewalt, der Zauber, der Alles fesselte und uns erheben oder sinken lassen konnte, uns entzückte oder vernichtete." — Heinrich Smidt setzte Ludwig D. ein würdiges Denkmal in einer kleinen Schrift (Berlin 1833), vor welcher des Künstlers Bildniß sich befindet; eben so August Lewald im zweiten Jahrgange seiner Theaterrevue. Wir schließen mit seinen Worten: „L. D. war vielleicht die originellste Erscheinung, welche nicht nur das deutsche Theater, sondern das Theater aller Völker und Zeiten aufzuweisen hatte!" — Die bis jetzt vorhandenen Quellen zur Biographie D.'s sind im Art. selbst genannt. — 2) (Carl August), Neffe des Vor., geb. zu Berlin 1799, lernte nach dem Willen des Vaters die Handlung, die er jedoch 1815 mit dem Militairstande vertauschte; als Husar machte er die Schlacht bei Waterloo mit, kehrte aber nach geschlossenem Frieden wieder ins Comptoir zurück; der Widerwille jedoch, den er stets gegen sein Geschäft gehegt und die Liebe zur dram. Kunst wurden jetzt stärker als je; der günstige Erfolg seines Bruders (s. D. 4), führte auch ihn zum Theater und er debutirte zu Braunschweig 1819 als Raoul in der Jungfrau von Orleans. Bis zum J. 1822 war er nun in Braunschweig engagirt, folgte dann einem Rufe an das Hoftheater in Dresden, wo er als erster Held und Liebhaber angestellt wurde. Hier verheirathete er sich 1823 mit der Folgenden, wodurch sich die glänzendsten deutschen Künstlernamen (Schröder u. D.) vereinten. Die Harmonie der Ehe war indessen minder rein, als die der Namen; die Ehe war nicht glücklich und wurde schon 1828 wieder gelöst. Die Mißverhältnisse, die hierdurch entstanden, veranlaßte D. die dresdner Bühne 1834 zu verlassen; er gastirte an mehreren deutschen Bühnen, als in Wien, Berlin, München, Hamburg, Frankfurt a. M., Prag, Pesth, Leipzig, Danzig, Königsberg, Riga, Petersburg, Breslau, Braunschweig, Bremen mit Beifall, machte eine Reise nach Paris und trat 1836 ein Engagement in Karlsruhe an, welches er Anfangs 1839 mit einer Anstellung in Hannover vertauschte. Carl D. ist hinsichtlich der Naturgaben vor seinen Brüdern bevorzugt, steht ihnen jedoch an Talent und Fleiß nach; seine Darstellungen haben etwas Zerrissenes und Fragmentarisches; aus schönen Einzelnheiten sprüht der Funke des Genies, andere verletzen durch das Haschen nach Effect und noch andere fallen bedeutungslos zusammen; selten gelingt es ihm, ein in sich abgeschlossenes Ganzes, ein in jeder Beziehung ausge-

maltes Charakterbild herzustellen. Früher spielte er jugendliche Helden und Liebhaber, in der letzten Zeit hat er sich allmählig den ältern Charakterrollen zugewandt. — 3) (Wilhelmine), geb. Schröder, genannt Schröder-Devrient, Gattin des Vor. Die große Tochter einer gleich großen Mutter (S. Sophie Schröder), ist 1805 in Hamburg geb. Frühzeitig schon entwickelte sich ihr Gesangstalent, im 5. Jahre bereits betrat sie in einem Ballet als Amorette die hamburger Bühne, später, als die Mutter nach Wien ging, trat sie unter das Kinderballet des Theaters an der Wien unter Graf Palfy's und des ausgezeichneten Balletmeisters Horschelt Direction. Zur zarten Jungfrau herangeblüht, verließ sie das Ballet, das ihrer Phantasie, wie ihrer geistigen Strebsamkeit nur einen beschränkten Raum bot, und widmete sich in ihrem 15. Lebensjahre dem Schauspiel. Sie betrat das Burgtheater als Aricia in Racine's Phädra, der die Louise in Kabale und Liebe, die Ophelia, die Beatrice u. s. w. folgten. Das Publikum begrüßte die talentvolle Novize, in welcher es die Erbin des mütterlichen Genius sofort erkannte, mit Freuden- und Ehrenbezeigungen. Bald danach aber, 1821, entwickelte sich das Gesangsorgan des jungen Mädchens auf eine eben so überraschende, als entzückende Weise. Sie trat, nachdem sie Unterricht genossen, plötzlich vor dem staunenden Publikum als Pamina in der Zauberflöte auf; ihre körperliche Schönheit, ihr herrliches Organ, ihre Mimik sicherten den Erfolg. — Den ersten Unterricht im Gesange hatte sie von Grünwald, den höhern von dem Italiener Mozatti erhalten, in Declamation, Action und Mimik war ihr die Mutter Lehrerin und Vorbild. Ihr inwohnender Genius eignete sich das Gebotene nicht nur rasch und trefflich an, er fühlte bald in sich selbst die eigene Schöpferkraft und das Bewußtsein, sich selbstständig auf der eingeschlagenen Bahn orientiren zu können. Ihre weiteren Debütrollen: Emmeline in der Schweizerfamilie, Marie im Blaubart, waren eben so viel Fortschritte. Das junge, kühne, seiner Kraft bewußte Mädchen langte bald nach dem Höchsten mit sicherer Hand: nach der Krone der Kunst. Man gab zum Namenstage des Kaisers Beethovens Fidelio und Wilhelmine sang die Parthie mit solcher Vollendung, spielte sie so hinreißend, daß sowohl der Hof, wie das kunstverständige, enthusiasmirte Publikum sie mit den reichsten Beifallsbezeigungen überschüttete. Der Würfel war nun gefallen, die Bahn vorgezeichnet, die Rangstufe, die sie einst einnehmen würde, ließ sich mit Bestimmtheit prognosticiren. Ihre Leistung in Beethovens Meisterwerke gewann ihr den Freibrief der Kunst für die ganze Welt — alle ihre Vorgängerinnen hatte sie in dieser Partie überflügelt; Auf-

fassung und Darstellung war ihr Eigenthum, ihre Schöpfung. Ihr Ruf war consolidirt, die Zukunft ließ seine ganze Größe ahnen. — Sie ging 1823 nach Berlin, wo das reizendschöne, reichbegabte Mädchen kein geringes Aufsehen machte. Dann folgte sie einem Rufe nach Dresden und hier reichte sie Carl D. die Hand. Die Dresdener Kunstfreunde ahnten damals noch nicht die werdende Bedeutsamkeit der jungen Frau; es wurden ihr sogar, da ihre Stimmmittel durch zwei schwere Wochenbetten geschwächt wurden, Gehaltabzüge gemacht und ihrem Gatten, um denselben zu fesseln, Zulagen bewilligt. Bald aber erholte sich das geschwächte Organ und erhielt seine frühere Vollkraft wieder, die sich im Verlaufe ihrer vollständigen Genesnng sogar steigerte. Obwohl von ihrem Gatten getrennt, blieb sie in ihrem dresdener Engagement, das, wie von Rolle zu Rolle ihre Bedeutsamkeit wuchs, ihre Größe sich entfaltete, ein immer brillanteres wurde. Von Dresden aus unternahm sie von 1828 an mehrere und weitere Kunstausflüge. Sie ging nach Berlin und sang mit dem brillantesten Erfolge; 1830 setzte sie Paris in die lebhafteste Bewegung; die Franzosen wurden durch die deutsche Künstlerin zugleich für deutsche Kunst enthusiasmirt; man erstümte die Plätze, wenn sie Fidelio, Donna Anna u. s. w. sang. Nach Deutschland zurückgekehrt feierte sie wieder in Berlin und auf den ersten Bühnen Deutschlands Triumphe. 1831 ging sie abermals nach Paris und 1832 nach London. Hier setzte sie auch das kältere britische Volk in Erstaunen und erhob es zu einem dort seltenen Grade von Begeisterung. Sie sammelte Lorbeerkränze und Schätze. 1833 berief man sie zum 2. Male nach London. Von 1834 an feierte sie durch Deutschland, Oestreich und Rußland eine fortlaufende Reihe von Triumphen. Seit ihrem letzten Aufenthalte 1837 in der Themsestadt ist sie — einzelne Ausflüge zu Gastspielen in Breslau, Hamburg u. s. w. ungerechnet, in ihrem dresdener Engagement beständig geblieben. — Seit einem Zeitabschnitte von zehn Jahren ist Wilhelmine S.-D. die größte deutsche Sängerin und jetzt noch behauptet sie unbestreitbar die Rangstufe, welche sie eingenommen. Gleichzeitig mit ihr, oder im Verlaufe ihres artistischen Consulats, traten Talente ersten Ranges in Deutschlands auf, Namen von gefeiertem Klange, von welchen wir nur die Sonntag, Heinefetter, Fischer-Schwarzböck, Schätzel, Lutzer und Löwe nennen wollen, doch behielt Wilhelmine S.-D. uneingeschränkt den Thron, den ihr eben so eigene Machtvollkommenheit, weil Bewußtsein und Verdienst, als auch die Zustimmung der Nation angewiesen. Keine ihrer Rivalinnen hat — mit Ausnahme der Sonntag etwa — mit gleichem Erfolge an der Seine und Themse Triumphe

gefeiert, die zugleich Triumphe deutsch-nationaler Kunst waren, weil die fremde Nationalität darin das Objective und darum Vollendete erkannte und pries. Die D. wurde so die Repräsentantin des deutschen dram. Gesanges vor den Areopagen des cultivirten Europa's; sie hat der deutschen Kunst europäische Geltung verschafft. Es ließe sich ihr, gehörte die Ungher nicht ihrer Kunstbildung und Kunstschöpfung nach Italien an, nur diese als gleichgroß entgegenstellen; von einem Vergleiche kann aber bei zwei so verschiedenen Richtungen nicht die Rede sein. Die Ungher ist die erste dram. Sängerin des ital. Genres, die Schröder bleibt die des deutschen. Wenn man versucht würde, die Qualitäten abzuwägen, so wäre die D. noch mehr als die Ungher; sie ist durchaus Genie, productives Genie; die Ungher ist ein mächtiges Talent voll Geist, Verstand, Fleiß, Perception. Beider Auffassung und Ausführung ist großartig; nur geht Jede von einem andern Wege aus. Die D. schafft häufig im Momente, die Ungher durchdringt erst den gegebenen Stoff, bevor sie ihn zur Ausführung bringt. Doch es soll hier nicht zu Vergleichen kommen und mehr darüber im Art. Ungher gesagt werden. — Selbst in der Zeit, als die unvergeßliche Malibran lebte, und vom Vesuv bis zur Themse einen Triumphzug feierte, an welchem Nationen Theil nahmen, wurde der Name S.-D. nicht nach jenem der Malibran genannt, sondern neben demselben. Wenn es wahr ist, daß die Stimmmittel unserer Sängerin, die im Grunde nie zu den allerglänzendsten gehörten, in den letztern Jahren etwas gelitten, so ist dieser Umstand eben ein Triumph des Genies, da die bisherigen Erfolge der Sängerin sie auch nicht um eine Linie von ihrer künstler. Höhe eben so wohl, wie von der der Anerkennung herabzubringen vermochten. Die dram. Gebilde sind das geworden, was ein Gemälde von Raphael, was eine Statue von Praxiteles ist. In der deutschen dram. Gesangskunst hat die D. eine Periode begründet, von welcher an ihre Nachfolger immer rechnen müssen. Sie hat — und der Kunstwelt kann dies nur lieb sein — Nachahmerinnen gefunden; aber kein Talent mit ähnlicher Befähigung, keine selbstschöpferische Kraft in gleicher Sphäre und mit gleichen Mitteln. Die Natur hat freilich diesem Genius mit verschwenderischer Hand eine Form gegeben, die seinem innern Reichthume entspricht: Adel der Gestalt, natürliche Plastik, Schönheit des Antlitzes, Mimik für alle Seelenzustände, Allmacht des Auges, unerschöpfliche Modulation des Sing- wie Sprechorgans. — Wer die Donna Anna, den Fidelio ꝛc. dieser Frau vor ein Paar Jahren gesehen, mußte glauben, in dieser unerreichbaren Leistung habe das Genie seine Kräfte all' erschöpft, sie seien

sein Culminationspunkt. Da tritt Meyerbeer mit seinen Hugenotten auf, und diese Frau stellt als Valentine ein Gebilde hin, gleich groß, wo nicht größer, als die vorhergegangenen! Ward sie nicht für die Darstellungen des Romeo, der Norma und der Somnambula &c. von Bellini ein Prototyp aller deutschen Schauspielerinnen? Das eben ist der Triumph des Genies, daß seine äußern Mittel wohl der Zeit erliegen können, nicht aber sein geistiger Fond. Ohne Gesang, blos durch die Macht der Rede wäre die D. eine große dram. Künstlerin, ja sie wäre es auch ohne Rede, blos durch mimisch-plastische Darstellungen. Man glaube nicht, daß ein Genie zu verwüsten ist, nur das Talent ist es; das härteste Krystallglas nutzt sich ab, wird geblendet an seiner Fläche, der Demant nie. So hat die D. ihre Phase keineswegs durchlaufen, ihre schöpferische Kraft gebärt immer; die Dichtkunst gebe ihr nur einen Vorwurf, deute einen Charakter und Situationen an: wir wollen sehen, wie das wunderbare Weib von Neuem ein gigantisches Gebilde ins Leben ruft. Dies sind nicht geniale Würfe ins Unbestimmte hinein; nein, die Schaffung ist mit Selbstbewußtsein gepaart, die Lösung ist keine fragmentarische, sie bildet ein Ganzes. — Rellstab, der sie mit der Schechner und Sonntag zusammenstellt, sagt von ihr: „Sie ist nicht so reich an Gaben, als jede der beiden Andern, denn an Macht des Organs steht sie eben so tief unter der Schechner, als an Lieblichkeit und Biegsamkeit desselben unter der Sonntag; dennoch ist ihre Stimme, besonders in keiner zu hohen Region, schön zu nennen, obwohl sie des eigentlichen Metalls entbehrt. Dagegen aber besitzt sie eine hinreißende Intensität des Ausdruckes, und die Sängerin weiß dieselbe in einem Grade zu benutzen, wie jetzt keine andere außer ihr. Einzig und fast ganz unerreicht, viel weniger übertroffen, ist sie in ihrem plastischen Spiele und im mimischen Ausdruck. Hier haben die Anweisungen der Mutter, verbunden mit der schöpferischen Kraft ihres eigenen Genius, ihr einen Reichthum der Mittel eröffnet, der unerschöpflich zu sein scheint. Mit einer bisher nicht gekannten Schärfe des künstlerischen Blicks durchdringt sie jede Rolle und erspäht den Moment, wo sie dieselbe auf den Gipfel der Wirkung heben soll. Mit Sicherheit erkennt sie den Wendepunkt des Sieges und erringt ihn so zuverlässig, wie der Adler, der sich mit mächtigen Schwingen auf die Beute losstürzt. In einem unglaublichen Grade besitzt sie Selbsterkenntniß. Auf ein Haar hin weiß sie, wo ihre Mittel nicht ausreichen und sie gestaltet durch ihre Auffassung und Durchführung eines Charakters immer ein vollendetes Ganze, ein Lichtbild, so daß im Augenblicke seiner Culmination alle ihre Mächte auf einen Punkt wirken. Daher ist die Spitze

ihres Erfolges auch nicht immer da, wohin andere Künstler sie legen würden und mußten, jedenfalls aber immer im Mittelpunkte ihres Gesammtwirkens." — Ihre Meisterleistungen neuerer Zeit sind: die Somnambula, Norma, Valentine; diese, wie ihre frühern Gebilde: Fidelio, Euryanthe, Donna Anna, Vestalin, Desdemona, Rebekka, Emmeline, Romeo ꝛc. stehen unerreicht da. — Ihre schöne Gestalt ist ebenmäßig, voll, edel gehalten in jeder Bewegung, ihr Antlitz frei, sanft, lieblich, ergreifend im Schmerze; die Augen voll Geist, ein wechselnder klarer Spiegel jeder innern Erregung. Ihr ebenmäßiger Bau läßt sie in männlicher Kleidung überaus reizend erscheinen. — Wie es einer genialen Frau wohl zukömmt, so überträgt sie ihre künstler. Freiheit zuweilen nach Laune und Geschmack ins Privatleben; doch ist sie weit entfernt von jeder Bizarrerie, von aller eitlen Prunksucht, von allem hochfahrenden Primadonnawesen. Bei all' ihrer Größe ziert sie Bescheidenheit, Wohlwollen, Mildthätigkeit. Stets war sie bereit, arme Kunstgenossen entweder durch baares Geld, oder ihre Leistungen in Concerten, Benefizen ꝛc. zu unterstützen. — Keine verwandte Kunstsphäre ist ihr fremd geblieben, jede neue Erscheinung der Poesie oder der bildenden Kunst nimmt ihr Interesse lebhaft in Anspruch. — Ueberaus reichhaltig ist ihr Album, ihre Briefsammlung, in welcher sich neben Worten der Anbetung und Huldigung, die der Anerkennung und Würdigung vieler der ersten Geister Deutschlands, Frankreichs und Englands befinden. Die Zahl der Kränze, welche ihr Geschmack und Enthusiasmus gewunden, ist Legion; der Kranz, den sie sich in der Erinnerung aller Kunstbegeisterten und Kunstverständigen durch ihre Gebilde gewunden, ist unverwelklich. 4) (Philipp Eduard), Bruder von D. 2., geb. 1801 zu Berlin, widmete sich, wie seine Brüder, nach langem Kampfe mit den widerstrebenden Eltern der Bühne und zeichnete sich schon früh durch eine schöne Baritonstimme aus; seine musikalischen Studien machte er unter Zelter. 1819 trat er zuerst, aber ungenannt, in Berlin in Glucks Alceste, dann mit entschieden günstigem Erfolge als Masetto im Don Juan auf und wurde in Folge dessen beim Hoftheater angestellt. 1822 unternahm D. eine Reise nach Leipzig, Dresden, Kassel und Frankfurt a. M. Hier machte er Schelble's Bekanntschaft, dem er, wie er selbst gesteht, hinsichtlich seiner Gesangsausbildung mehr verdankt, als den Meistern, die sich vorher Jahre lang mit ihm beschäftigt hatten. Später besuchte er noch Wien, um die dort durch Barbaja zusammengesetzte ital. Oper kennen zu lernen. So bildete sich Eduard D. immer mehr zu einem kunstgerechten Sänger aus. Wenn auch seine Stimme nicht zu den Phä-

nomenen gehörte, so interessirte Eduard D. doch durch seinen delicaten, fein nüancirten und wohl durchdachten Vortrag. Ohne Genie zu sein, hatte er sich für die verschiedensten Gesangspartien ausgebildet, und er sang neben dem Orest in der Iphigenia, dem Mahomed in der Belagerung von Korinth und dem Templer in Marschners Oper, mit gleichem Beifall auch den Figaro Mozarts und Rossini's und den Masetto im Don Juan. In der Rolle des Templers, welche vielleicht seine ausgezeichnetste musik. Leistung war, erlitt er 1834 durch zu große Anstrengung, bei schon eingetretener Heiserkeit, eine so große Einbuße der Stimme, daß er seitdem ganz in das recitirende Rollenfach, wofür er schon früher Talent gezeigt, übertrat. Besonders wichtig ist für ihn das Jahr 1836, wo er den Narren im König Lear und den Marquis Posa spielte, mit seinem Lustspiele „die Gunst des Augenblicks“ debütirte und Shaksspeare's Richard II., worin er die Hauptrolle übernahm, auf die Bühne brachte. 1839 machte er eine Reise nach Paris, deren interessante Resultate er in seiner Schrift „Briefe aus Paris“ (Berlin, Jonas, 1840) niederlegte. Hier las er auch den Faust in einem Kreise deutschverstehender, oder doch für deutsche Literatur sich interessirender Franzosen vor — auch der berühmte Redner Berryer und Mounier waren darunter — und zwar mit um so größerm Glück, da diese Art, ganze Stücke mit Stimmveränderungen, Bewegungen und Mimik vorzulesen, deren Einführung wir Tieck verdanken, in Paris nicht gepflegt wird. Doch hatte v. Holtei schon vor D. diese Art von Recitirunterhaltungen einem auserwählten Kreise von pariser Gelehrten, hierunter Benjamin Constant, bekannt gemacht, weshalb einige von D. S. 212 gethane Aeußerungen zu berichtigen oder zu beschränken sein dürften. — Als Schauspieler bezeichnen D. viel Sinnigkeit im Auffassen, Gemüthserregtheit und doch bei alledem viel künstlerische, vielleicht allzukünstlerische oder künstliche Besonnenheit; D. ist kein genialer, sondern ein durch Gefühl geleiteter und durch Verstand und Kritik gebildeter Schausp.; daher reißt er selten hin, am wenigsten in heroischen Charakteren, eher noch in Rollen, wo jene moderne Gefühlsthätigkeit, welche durch conventionellen Brauch auf ein gewisses anständiges Maaß beschränkt ist, sich äußern darf; daher ist er trefflich in vielen Conversationsstücken der Prinzessin Amalia, z. B. als Oheim, ferner in dem Drama „Sie ist wahnsinnig“, als Justizrath in Leutners Geschwistern ꝛc. Doch sind diese Rollen gerade diejenigen, welche gegenwärtig fast überall gut zu besetzen sind und wofür es eine Menge gleich guter Concurrenten giebt. Am originellsten ist D. in Maltitz's kleinem Drama „die Leibrente“, überhaupt in allen Rollen, wo er gezwungen

ist, sein Selbst möglichst aufzuopfern für das, was er darstellt, und seine Stimme zu verändern, die etwas Dünnes, zu Gesangartiges hat, woher es geschieht, daß er in hochpathetischen Rollen, wie als Richard II., so richtig seine Declamation auch ist, keine Wirkung erzielt. Mehr schon ein Anderer als er selbst ist er z. B. als Papst Alexander in Raupachs Friedrich I. und als Narr in Lear, weshalb er auch in diesen Partien mehr genügt. Sehr trefflich ist er als Weislingen in Goethe's Götz. Von Vielen zu wenig anerkannt, von Andern in letzter Zeit wohl allzustark gefeiert, bleibt D. immer eine interessante Erscheinung; an redlichem Ernst, Eifer und Streben, wie an wissenschaftlicher Bildung, an Reinheit des Herzens und Sittlichkeitsgefühl erreichen ihn wohl nur Wenige. Seine Briefe aus Paris bezeugen seinen feinen Beobachtungsgeist und die Vielseitigkeit seiner Bildung. Als Operntextdichter schrieb er „die Kirmeß", „Hans Heiling" und „die Zigeuner." Hans Heiling wurde von Marschner componirt, die andern beiden von W. Taubert. Außerdem lieferte er das charakteristische Schauspiel „das graue Männlein", das Lustspiel „die Gunst des Augenblicks", welches im Ganzen nur unbedeutend ist und das sociale Charakterbild „die Verirrungen", welches manche Verdienste hat. — 5) (Emil), Bruder von D. 2 u. 4, geb. 1804 in Berlin, sollte sich ebenfalls dem Kaufmannsstande widmen, war auch schon in die Lehre getreten, als mit aller Glut die Neigung zur dram. Kunst in ihm erwachte; sein Vater ertheilte ihm nach langem Widerstreben die Erlaubniß, zum Theater gehen zu dürfen und er reiste deshalb nach Braunschweig und betrat dort als Raoul in der Jungfrau von Orleans zum ersten Mal die Bühne. Mit unermüdetem Eifer begann D. seine neue Lebensbahn und alle Schwierigkeiten besiegte er mit einer unglaublichen Leichtigkeit. Er war mit einem schönen Körper und dem wohlklingensten Organ begabt, mit tüchtigen Kenntnissen und seltenen Fähigkeiten ausgestattet. In Braunschweig blieb er bis Ostern 1822 als Volontair unter der Leitung des Dr. Klingemann; da er aber keine genügende Beschäftigung finden konnte, ging er zum bremer Stadttheater über. Hier mußte er bald in der Tragödie, bald in der Oper sein Glück versuchen; die Natur hatte ihn mit einer schönen Stimme ausgestattet, und der Director überredete ihn, sich als Sarastro hören zu lassen, welche Partie er denn auch mit bestem Erfolge executirte. In Zeit von ungefähr 1 Jahre schwang D. sich in Bremen zum ersten Liebhaber und ersten Bassisten empor; dann verließ er Bremen, gastirte in Dresden, Hannover und Leipzig und nahm in der letztern Stadt ein vortheilhaftes Engagement unter Hofrath Küstner an. Von jetzt an entsagte er gänz=

lich den Opernpartien und bildete sich lediglich für das Schauspiel aus. In Leipzig vermählte er sich 1825 mit Doris Böhler (s. D. 6). 1828 ging D. mit seiner Gemahlin zum magdeburger Theater, wo er jedoch nur 8 Monate weilte und dann eine Anstellung an der hamburger Bühne antrat. Der Director Schmidt erkannte bald das schöne Talent D.'s und unterstützte ihn mit wahrhaft väterlichem Rathe. Sowie in der hohen Tragödie Schmidt ihm als Lehrer diente, so stand in der Comödie Lebrun ihm als Musterbild vor und so war es Hamburg, wo D. seine dram. Bildung eigentlich vollendete. Nach 2jährigem Aufenthalt verließ D. Hamburg, eine dauerhafte und glückliche Stellung bei der dresdner Hofbühne annehmend und seit 1831 bekleidet D. das Fach eines ersten Liebhabers und Helden in Dresden. — Durch Gastspiele in Berlin (5mal), Wien (2mal), Hamburg (2mal), Weimar, Hannover, Leipzig (mehrere mal) u. s. w. ist D. in ganz Deutschland bekannt geworden und hat sich überall des Beifalls im höchsten Grade zu erfreuen gehabt. Seine bedeutendsten Rollen sind: Hamlet, Tasso, Orest, Enzio, Posa, Gaston u. s. w. im Trauerspiel; im Schauspiel: der Spieler, Philipp Brok u. s. w.; im Lustspiel: Don Cäsar (Donna Diana), Gluthen, Richard Wanderer u. s. w. Leider aber hat er die Manie, Alles spielen zu wollen, was glänzend und effectreich ist und verkennt dadurch oft seine Sphäre: so z. B. spielt er zum Jubel der Gallerie den 100jährigen Greis und liefert darin eine seiner Bedeutung unwürdige, jedem Gebildeten unerträgliche Carricatur. — D. besitzt viel Wärme und feuriges Leben, die treueste Wahrheit in der Darstellung, die glühendste Phantasie in der Auffassung der Charaktere und ausgezeichneten Geschmack bei deren idealistischen Ausschmückung. Sein Spiel zeigt den denkenden Künstler in allen Nuancirungen; nirgends erblickt man Uebertreibung oder angewohnte Manier. Seine Sprache ist weich und überaus wohlklingend, seine Haltung ist stets edel und männlich, kurz Alles vereinigt sich bei ihm zu einem Künstler ersten Ranges. Die am meisten sich für ihn eignenden Rollen sind die ideal gehaltenen weichen Charaktere, wie Hamlet, Tasso, Correggio und vor allen Posa; in letzterer entfaltet er seine Künstlernatur auf das Entschiedendste und Glänzendste. — 6) (Dorothea geb. Böhler), 1805 zu Cassel geb., wurde schon im zartesten Alter von ihren Eltern, die in Frankfurt bei dem Theater angestellt waren, für die Bühne bestimmt. Der Vater übernahm selbst ihre Ausbildung, wurde jedoch zeitig dem Zöglinge entrissen. 1816 verließ die Mutter mit ihr und der ältern Schwester (Mad. Genast in Weimar) die frankfurter Bühne und ging nach Prag, wo Doris D. in Kinderrollen die Bühne betrat. 2 Jahre später traten

beide Schwestern von dem prager Theater ab und begaben sich nach Leipzig. Hier entwickelte sich ihr Talent immer mehr; außer den jugendlich muntern Rollen im Schauspiel, wurde sie auch als Soubrette in der Oper beschäftigt, wozu die Natur sie mit einer lieblichen Stimme ausgestattet hatte. In kurzer Zeit gelang es ihr, sich die Gunst des Publikums zu erringen und bald hielt man sie für eines der besten Mitglieder dieser Gesellschaft. 1825 vermählte sie sich mit dem Vor. und folgte ihrem Gatten nach Magdeburg und Hamburg, wo sie Auszeichnungen erfuhr, wie sie nur einer wahren Künstlerin zu Theil werden. Auch in Dresden schätzte man nicht minder ihr künstler. Verdienst, welche Anerkennung sie sich bis auf den heutigen Tag ruhmvoll erhalten hat. — Durch Gastspiele in Wien, Stuttgart, München, Darmstadt, Berlin, Weimar u. s. w. ist ihr Ruf als eine ausgezeichnete Künstlerin genug begründet worden, überall überhäufte man sie mit den Beweisen aufrichtiger Würdigung ihrer Kunst. — Mad. D. besitzt ein geschmeidiges, höchst angenehmes Sprachorgan, wenig durchgreifende Kraft, dafür aber vielen Schmelz; die naiven Rollen und sentimentalen Charaktere sind die geeignetsten für ihre Individualität; jede ihrer Bewegungen ist ausdrucksvoll und natürlich. Vorzüglich glänzt sie im Lustspiel, wo sich überall Wahrheit und Natürlichkeit in ihren Darstellungen zeigt.

(Z. F., R. B., C. H..n., H. M. u. J. H.)

Diablerie (franz.; Techn.), Teufeleien, eine Art mittelalterlichen Schauspiels, worin Teufel auftraten; zu einer großen D. gehörten wenigstens 4 Teufel. (B.)

Diadem (Gard.), 1) so v. w. Binde, Stirnbinde; besonders im Alterthum ein aus Wolle oder Seide gewebtes Stirnband, vorne auf der Stirne breit, hinten schmal; es wurde so um Stirne und Schläfe gewunden, daß die beiden Enden hinten zusammengeknüpft auf dem Halse ruhten. Das D. wurde zuerst dem Bacchus als Attribut beigelegt; später ertheilte man es auch andern Gottheiten und den Königen; die macedonischen Herrscher, die persischen und auch die röm. nahmen es als Zeichen ihrer Würde an. Das D. aufs kostbarste mit Perlen und Edelsteinen geschmückt und von Metall gefertigt, erhob sich in der Mitte der Stirn und wurde immer schmäler, je weiter es den Kopf umfaßte. Selbst als die Kronen schon zum Hauptschmuck der Könige geworden waren, behauptete das D. noch seine Stelle, indem es Anfangs den untern Theil der Krone ausmachte. Jetzt ist das D. ein beliebter Schmuck der Damen; nicht nur ein mit Steinen und Perlen besetztes oder auch einfaches metallenes Stirnband, sondern jeden andern Haarschmuck, der die Stirn umschlingt, nennt man D. (E. G.)

Dialect. Mundart. Was wir schon in dem Art. Aussprache erwähnt, die große Verschiedenheit nämlich, welche in dieser Hinsicht auf den deutschen Bühnen gefunden wird, tritt besonders da störend entgegen, wo sich Schausp. aus verschiedenen Provinzen Deutschlands zusammenfinden. Schroff gegenüber stehen sich in dieser Hinsicht vorzüglich die süd- und norddeutschen Bühnen. Obgleich die Tragödie und das höhere Schauspiel das edlere, reine Sprechen als Lebensbedingung verlangen, so findet man doch nur allzuhäufig das Vorklingen eines bestimmten provinziellen D.es. Dies stört zwar nur den Fremden, oder bei Gastdarstellungen das Publikum, aber dann auch um so empfindlicher. Wie sich der wienerische und berlinische Volksd. scharf unterscheidet, so auch in geringerem Grade das Hochdeutsch beider Städte, wenn auch hier weniger der Ton als die weichere oder härtere Aussprache einzelner Buchstaben die Verschiedenheit erzeugt. Es sei daher das eifrige Bestreben jedes Schausp.s sich möglichst von dem D. seines Geburts- oder Erziehungslandes loszumachen, selbst wenn er in diesem als Darsteller fortwirkt. Die Erfahrung lehrt leider, daß ein vollkommnes Ablegen jeden D.s unmöglich ist und stets ein Anklang an die frühesten sprachlichen Eindrücke des Künstlers erinnern wird; was besonders bei Oestreichern, Sachsen, Brandenburgern und Schwaben der Fall ist. So unangenehm der D. in edler gehaltener Rede auch wirkt, so vortheilhaft ist er dem Eindruck des Localen. Wer kennt nicht die wiener, berliner, hamburger und frankfurter Localstücke, die eben nur im D. ihr Element finden? Frankreich und England haben wohl Charaktere mit D.en, aber keine so durchaus verschiedenen provinziellen D.-Stücke als Deutschland: denn die pièces grivoises der kleinern pariser Bühnen bewegen sich nur in pariser Patois. Sehr vortheilhaft für den komischen Schausp. ist sowohl das natürliche Talent zur Nachahmung der verschiedenen deutschen und fremdländischen D.e, als, wo dieses Talent nicht von Natur vorhanden ist, das Studium derselben. Der Engländer, Franzose, Italiener und Slave spricht das Deutsche sehr verschieden aus und eine fortgesetzte Beobachtung führt hier den Schausp. bald auf das Wesen dieser Verschiedenheit, deren nähere Auseinandersetzung wir aus Mangel an Raum übergehen müssen. Unter den deutschen D.en sind besonders zu beachten: der jüdische, der märkische (Bornemann's Gedichte), der niederdeutsche (mecklenburgisch-hamburgisch-pommerisch), der westphälische, der sächsische, berlinische, schlesische, schwäbische, wienerische (Castelli's Gedichte), der tyrolerische, schweizerische, baierische, nürnbergische (Grübel's Gedichte) und frankfurtsche. Die Verschiedenheit dieser D.e beruht aber nicht allein auf

der Aussprache, den Tönen, den Abkürzungen, Vor= und Nachsylben; sondern auch auf ganzen Redensarten, den Provinzen eigenthümlichen Wörtern und dem ganzen Bau der Rede. In Hinsicht der Befähigung zur Nachahmung so verschiedener D.e lassen sich die norddeutschen in ihrer Gesammtheit und eben so die süddeutschen leichter von demjenigen erlernen, der einen derselben spricht — und selten wird ein Berliner das treuherzig naive der nürnberger Mundart oder ein Schwabe das trockne, witzige, schnarrende und beißende des berliner Volksd.s gelungen nachbilden können. (L. S.)

Dialog (Aesth. und Techn.), Gespräch, Unterredung, Wechselrede; ein ursprünglich griech. Wort, steht in der dram. Dichtung dem Monolog, Selbstgespräch gegenüber und bildet den größten Theil derselben. Die Bedeutung als Redeparthie im Gegensatz zu dem musikal. Theil einer Oper ist zwar in der Bühnensprache einheimisch geworden, hat aber keine Begründung, eben so wenig als der ähnlich gebrauchte Ausdruck: Prosa. Der D. im Drama ist also die Unterredung zweier oder mehrerer Personen auf der Bühne und bringt den Charakter der dargestellten Personen im Verhältniß zum Fortschritt der Handlung zur Anschauung. Gewöhnlich sind es verschiedene Charaktere und in verschiedenen Gemüthszuständen, die sich unterreden, daher die nothwendige Lebendigkeit und die dem Leben abgelauschte Raschheit der Rede und Gegenrede. Ein Stocken des D.s ist seiner eigenthümlichen Bestimmung nach unwahr, der Charakter des Redenden müßte denn Pausen, Nachdenken, Zögern bedingen. Wo also das Gegentheil nicht charakteristisch ist, sei der D. fließend, was besonders durch rasches Einfallen und rasche Gegenrede erreicht wird. Dahin gehört vorzugsweise das Einfallen. Irrig hält man das rasche und natürliche Einfallen für schwierig, gerade entgegengesetzt ist es nur das natürliche und wahre Aufhören der Rede des Einen in dem Augenblick, wo der Andere einzufallen hat. Der sorgsame Schausp. wird einen Satz, den er abzubrechen hat, beim Studieren der Rolle folgerecht weiter denken und dem Sinne des abgebrochenen Satzes entsprechend in Gedanken ausreden. Geschieht dies nicht, so wird die plötzlich aufhörende Rede immer eingelernt erscheinen und wenn der Mitunterredner noch so rasch einfällt. Man beobachte das Leben; immer wird man die letzten Worte einer Rede noch undeutlich hören, wenn auch ein anderer sie schon unterbrochen. Dies sei Regel auf der Bühne. Man spreche mit den Gedanken, mit dem Auge, mit den Händen den angefangenen Satz aus, so wird das Aufhören der lauten Rede durch die Unterbrechung des Mitunterredners natürlich erscheinen. Wichtig ist dies besonders da wo Apartes (s. Bei Seite) die Rede unterbrechen. Auch

hier liegt die Schwierigkeit nicht in dem zur rechten Zeit eintretenden aparte, weil sich dies ganz mechanisch nach dem Laut des Stichwortes gestalten läßt, sondern in der Pause, die der Redende machen muß, um dem aparte Gelegenheit zu geben, verstanden zu werden. Sind die apartes kurz, die Rede aber bedeutsam, so ist es oft zu empfehlen, daß beide zugleich sprechen, was dem D. eine große Frische und Wahrheit gibt. Nichts erscheint unnatürlicher, als das hörbar absichtliche Anhalten einer Rede, nur um einer Zwischenrede Raum zu geben. So besteht der gute D. in dem genauen Anschmiegen der Rede an die Gegenrede und nirgends macht sich mangelhaftes Lernen so fühlbar, als beim Einfallen oder Unterbrechen. Der Dialog soll das augenblickliche Product der Gedankenfolge, des Seelenzustandes, des Conflicts verschiedener Charaktere sein; daher trage er auch das Gepräge der Augenblicklichkeit. Vernichtet wird die Wahrheit des D.s durch Unaufmerksamkeit einer auf der Scene anwesenden Person, durch stummes Spiel der Nebenpersonen, welches die Aufmerksamkeit zur Ungebühr von den Handelnden und Redenden abzieht, endlich durch starre Unbeweglichkeit in der Stellung oder zu große Unruhe in der Bewegung. Hier muß das Leben Lehrer sein, alle Bühnenconvenienzen stehen diesem nach. (L. S.)

Diamant, dieser leuchtende, strahlende Körper wurde von älteren Mineralogen zu den Quarzen und reinsten Kieseln gezählt; es erwies sich aber bald, daß er trotz seiner Härte im Schmelztiegel verflüchtigt und unter die verbrennlichen Stoffe gehöre. Neuere Chemiker halten ihn für verdichteten Kohlenstoff; daher die mährchenhaften alchimystischen Versuche, aus Kohle D.en zu machen. Im rohen Zustande ist der D. mit einer erdartigen Rinde umgeben und erst durch das Schleifen erhält er den feenhaften Schimmer, welcher nebst der Größe den Werth bestimmt. Der D. vom reinen Wasser, d. h. der durchsichtigste, ist der kostbarste; die ins Gelbe, Rothe, Blaue und Grüne spielenden sind am wenigsten geschätzt. Am vorzüglichsten sind die orientalischen oder asiatischen D.en, die sich in den reichen Minen von Golconda, Visapur, Drino auf Borneo und im Sande der Flüsse finden. Die brasilianischen haben weit geringern Werth und am unbedeutendsten sind die böhmischen und sächsischen. Die geschliffenen D. erhalten die Namen: Tafelsteine, Dicksteine, Rosetten und Brillanten. Letztere sind die theuersten, indem sie unten und oben erhaben mit feinen, sternartigen, zusammenlaufenden Flächen geschliffen werden. Die Rosette ist unten glatt und eben wie der Brillant, der Tafelstein unten und oben abgeplattet und zeigt an den Seiten Facetten; der Dickstein desgl., nur ist er, wie schon sein Name andeutet,

dicker. Den D. sieht man selten ohne Folie von Silber gefaßt; nur besonders schöne und große Steine sind mitunter à jour, d. h. ohne Unterlage gefaßt. Frankreich zählt zu seinen Kronschätzen jenen berühmten D., welchen der Herzog von Orleans während der Minderjährigkeit Ludwigs XV. käuflich an sich brachte; seinem Besitzer zu Ehren wurde er Regent genannt; er hat an Werth 12 Millionen Livres und wiegt 136 Karat, nur der des Großmoguls, welcher 279 Karat wiegt, übertrifft ihn. Die Kaiserin Catharine II. von Rußland erkaufte den 3. in der Größe eines Taubeneies mit 2,250,000 Livres und 100,000 Livres Leibrenten. Auch die Kronden.en des grünen Gewölbes zu Dresden sind bemerkenswerth. Ueber die Anwendung des D. auf der Bühne s. den Art. Böhmische Steine. (E. G.)

Diana (Myth.), die Artemis der Griechen, die aus dem Orient stammende Mondgöttin; daher die Schwester Apollos (s. d.), des Sonnengottes, um einen Tag früher als er auf Ortygia geb. Sie galt auch als Schutzgöttin der Gebärenden und hieß in dieser Eigenschaft bei den Griechen Ilithyia, bei den Römern Lucina. In jener Eigenschaft wird D. mit Selene verschmolzen (Luna bei den Römern). Ihre hieher gehörigen Attribute sind die Mondsichel als Kopfschmuck; in der Hand die Fackel. Der Einfluß des Mondes auf Zeitbestimmung, Wachsthum ꝛc. ließ sie mit der gleichfalls mit der Fackel versehenen Hecate, ja selbst mit der Proserpina identifizirt werden. In dieser Eigenschaft trägt sie zugleich Pfeil und Bogen, mit denen sie den Weibern einen raschen und sanften Tod bereitet, die sie aber auch oft als Werkzeuge des Zorns und der Rache anwendet. Pfeil, Bogen und Köcher (sämmtlich von Gold), wurden auch auf das Waidwerk gedeutet, D. als dessen Vorsteherin verehrt und außer jenen Waffen noch mit dem Jagdspieße begabt; übrigens aber stellte man sie auch häufig, wie den Apollo, gänzlich unbewaffnet in leichter, kurzer, zur Jagd aufgeschürzter Kleidung dar; bald fahrend, von ihren 4 Lieblingshirschen gezogen, bald auf einem Hirsche reitend, bald im Laufe umgeben von Nymphen oder Oreaden, unter denen sie durch hohen und schlanken Wuchs und unbefangene Haltung hervorragt, die strengste Zucht hinsichtlich der jungfräulichen Keuschheit übt, deren Gelübde sie selbst geleistet. Völlig verschieden von der griech. Artemis, wie von der röm. D. ist die D. von Ephesus, eine rein orientalische Naturgottheit von abenteuerlicher Bildung. Bei den Griechen galt als eine der besten Darstellungen D.s die des Praxiteles; von den noch vorhandenen zeichnen sich aus die capitolinische, die in der Villa Albani und das Basrelief in der Villa Medici (Apollo und D.). (F. Tr.)

Diatonisch (Musik), wörtlich von Ton zu Ton; daher d.es Klanggeschlecht die 7 Tonstufen von c bis h, wie sie unser Tonsystem hergestellt hat. Je nachdem bald von diesem, bald von jenem Tone angefangen und durch Erhöhung oder Erniedrigung einzelner Töne das richtige Stufenverhältniß hervorgebracht wird, entstehen die verschiedenen Tonarten (dur und moll). Die d.e Tonleiter ist also die Darstellung aller 7 Tonstufen ohne Auslassung oder Verdoppelung eines Tones und eine d.e Tonreihe, Tonfolge eine solche, in der nur die Töne der Tonart, keine fremden gebraucht werden. Schon die Griechen bauten ihr Musiksystem auf die Regeln der Diatonik und seit die Cultur der Musik wieder erwachte, ist sie die Grundlage unseres Systems. Vergl. chromatisch. (7.)

Dibdin 1) (Charles), 1748 geb., war Theaterdirector, dram. Dichter, Componist und Schausp.; er betrat die Bühne schon im 15. Jahre und glänzte lange Zeit an den Theatern Londons, wo er auch als Sänger beliebt war. Das unter dem Namen Circus bekannte Theater wurde für ihn und auf seine Veranlassung erbaut und er ließ als charakteristischen Sinnspruch für die Leistungen: Vive la bagatelle über den Eingang schreiben. 20 Jahre trieb er hier sein Wesen, dann zog er, als sein Ansehn plötzlich schwand, in allen kleinen Städten umher und gab seine unten näher bezeichneten Unterhaltungen. Auch nach Indien wollte er, um sein Glück zu versuchen, doch unterblieb die Reise und er kehrte 1788 nach London zurück. Die Anzahl seiner dram. Werke beläuft sich gegen 100, unter denen die Opern: the deserter, 1792, the watermann und the Quaker den größten Beifall erhielten. Er ist Erfinder einer neuen Gattung von öffentlichen Unterhaltungen, die aus Musik, Gesängen und Declamation bestanden und wußte durch seine patriotischen Gesänge bei vorkommenden Gelegenheiten so günstig auf das Volk zu wirken, daß ihm die Regierung eine Pension von 200 Pf. St. zukommen ließ. Außer seinen dram. Werken hat er noch Romane, Gedichte und andere Werke geschrieben und st. 1814. 2) (Charles) und 3) (Thomas), Söhne des Vor., schrieben für das londoner Theater, dessen Mitbesitzer sie waren, eine große Anzahl kleiner Stücke und Gelegenheitsgedichte. (R. S.)

Dichtkunst (Aesth.), 1) die Versinnlichung u. Darstellung der Idee durch die Form des Wortes, die Schöpfung der productiven Phantasie; ein Gefühl, welches Ideale (s. d.) hervorzubringen und festzuhalten vermag, Begeisterung für diese in der Seele entstandenen Ideale und ein unwiderstehlicher Drang, dieselben darzustellen und in die Formen des Lebens zu kleiden, müssen sich vereinen mit einem ethischen

und ästhetischen Sinne und einer hohen Bildung, um den **Dichter**, den wahren Priester der D. zu bilden. Die D. faßt alle Arten der **Dichtung** in sich, deren man im Allgemeinen 4 annimmt: die lyrische Dichtungsart (das Lied, Madrigal, Sonnett u. s. w.), die didactische (das Lehrgedicht), die epische (das Heldengedicht) und die dramatische. Nur die letztere genauer zu erörtern, kann die Aufgabe unseres Werkes sein und dies geschieht in den Art.n: Aristoteles, Comödie, Drama, Lustspiel, Melodrama, Oper, Schauspiel, Tragödie u. s. w. (s. daher diese Art.). 2) so v. w. Poetik (s. d.). 3) (Alleg.). Die D. wird versinnbildet durch Apollo (s. d.) oder durch die Muse, eine weibliche Figur in griech. Gewande. Leyer und Lorbeerkranz sind ihre Attribute, auch werden die Werke classischer Dichter oft als solche benutzt. (R. B.)

Dickmachen des Gesichtes und des Körpers (Techn.), s. Schminken und Bauch.

Dictys (Myth.), s. Perseus.

Didáskalos und **Didaskália** (a. Bühne). Bei den Alten das Verhältniß des Dichters zum Schausp.; der Dichter war D.: Lehrer, der Schausp. Discipulus: Schüler, weil die Dichter die Schausp. selbst einübten. Didaskalia bezeichnet also die Einübung der Stücke, mitunter auch die Stücke selbst. Auch die Schriften der Grammatiker, in denen bloße Theaternotizen über Zeit, Ort, Inhalt, Erfolg der Aufführung gegeben werden, heißen Didaskalia. (W. G.)

Didelot, ausgezeichneter Balletmeister und Schüler Daubervals; wirkte besonders bei dem kaiserl. Theater in Petersburg. 1816 reiste er nach Paris, wo sein Ballet: Zephir und Flora entschiedenes Glück machte. Denselben Erfolg hatte es 1817 in Berlin. Von dem Kaiser ehrenvoll pensionirt st. D. vor einigen Jahren in Rußland. (H....t.)

Dido oder **Elisa** (Myth.), entfloh, nachdem ihr Gemahl ermordet worden war, mit ihren Schätzen von Tyrus nach Afrika, wo sie Carthago gründete, indem sie die gekaufte Strecke Landes, die sie mit einer Ochsenhaut bedecken konnte, dadurch ungemein erweiterte, daß sie diese in kleine Riemchen zerschnitt. Der Gätuler König, Jarbas, begehrte sie zur Gemahlin; ihm zu entgehen bereitete D. einen Scheiterhaufen, auf dem sie sich erstach und verbrannte. Dieses tragische Ende motivirt Virgilius in der Aeneide durch D.'s Liebe zu Aeneas. Dieser, einer höhern Weisung gehorsam, verläßt D. heimlich und bringt sie dadurch zu Verzweiflung und Tod. (F. Tr.)

Dieppe (Theaterstat.), Hauptst. des Bezirks D. im franz. Departement Nieder=Seine, an der Mündung des Arques in den Canal, mit einem guten Hafen, Schiffsbau,

nicht unbedeutendem Handel und 21,000 Einw. — Erst seit 1825 hat die Stadt ein Theater, welches von Desaugiers (s. d.), dem ehemaligen Unternehmer des Vaudevilles zu Paris, begründet wurde. Unter seiner Direction hatte D. kurze Zeit eine stehende Bühne, jetzt wird es von reisenden Truppen blos zur Saisonzeit besucht.

Diericke (Otto Friedrich von), 1742 zu Potsdam geb., königl. preuß. Generallieutnant, schrieb das seiner Zeit oft gegebene Trauerspiel: Eduard Montrose, Königsberg 1774, neu aufgelegt Berlin 1787 und einige andere Werke. Er st. 1819 zu Schönberg bei Berlin. (R. S.)

Diestel, 1) (Johann Bernhard), geb. zu Braunschweig 1760, debutirte 1778, war 1786 bei der Böhm'schen Gesellschaft für das Liebhaberfach engagirt, spielte aber auch Rollen wie z. B. Franz Moor, mit entschiedenem Beifall; ging 1787 zur berliner Bühne, im nämlichen Jahr noch zur Großmann'schen Truppe nach Hannover und Braunschweig, wo er als Fiesco, besonders als Hamlet viel Glück machte und ihr mehrjähriges Mitglied blieb. 1798 finden wir ihn wieder beim breslauer, 1807 beim bremer und 1812 beim stettiner Theater, wo er Charakter- und Carricaturrollen, launige Alte u. dergl. spielte. 2) (Johanna Frieder. Helene Marie Jacobine, geb. Röggten), zu Rostock 1765 geb., folgte ihrem Gatten nach oben genannten Bühnen und starb bei der Großmann'schen Gesellschaft 1790. Sie theilte den Ruhm ihres Mannes und bei ihrem Tode beklagte man, eine vortreffliche Soubrette verloren zu haben. (Z. F.)

Diestler, 1) (Joseph Anton Thomas), geb. zu Wien um 1760, debutirte 1782, bildete sich als Schausp. und Sänger aus und betrat 1784 die berliner Bühne als Rainald im argwöhnischen Ehemanne mit Beifall. Er ging ab 1787, wechselte bis 1798 oftmals sein Engagement und starb in demselben Jahre. Bedeutender als er ist 2) (Christiane Mariane Regina, geb. Göbel), eine vorzügliche Sängerin. Geb. zu Berlin, debutirte sie daselbst 1786, nachdem sie schon früher ihren Ruf durch in ihrer Vaterstadt gegebene Concerte begründet hatte. Auch sie ging 1787 mit ihrem Manne zu verschiedenen Bühnen, trennte sich später von ihm und privatisirte zu Wien. (Z. F.)

Dieter (Christ. Ludw.), geb. zu Ludwigsburg 1757, widmete sich nach erhaltener Bildung auf der Karlsschule zu Stuttgart anfangs der Malerei, ging aber dann gänzlich zur Musik über. Für die Bühne schrieb er die kom. Opern: der Schulz im Dorfe, der Irrwisch, der Rekrutenaushub, das Freischießen, Laura Rosetti, Belmonte und Constanze, glücklich zusammen gelogen, die Dorfdeputirten, der Luftballon, Elisinde und des Teufels Lustschloß; Compositionen, die zu

ihrer Zeit außerordentliches Glück machten, denn D. wußte im eigentlichsten Sinne populär zu schreiben und kom. Scenen trefflich zu behandeln; auch sind seine Gesänge anmuthig und melodiereich. Er st. zu Stuttgart 1822. (3.)

Dietrich (Mad.), eine wackere, sehr beliebte Schauspielerin am Theater zu Pesth. Zu früh für die Kunst starb sie 1838 in dem blühenden Alter von 29 Jahren. Als Gattin und Mutter wurde sie eben so wie als Künstlerin geehrt und allgemein war daher die Trauer über ihren Verlust.

Dietrichstein (Graf Moritz von), geb. zu Wien 1775, widmete sich 1791 der militärischen Laufbahn, die er jedoch 1800 wieder verließ und nun ganz den Wissenschaften lebte. 1819 übernahm er die Intendanz der kaiserl. Capelle zu Wien und 1821 die oberste Leitung der beiden kaiserl. Hoftheater; Aemter, in denen er eben so viel Umsicht und Sachkenntniß, als Liebe und Eifer für die Kunst entwickelte und die unverkennbarsten Spuren seines segensreichen Wirkens hinterließ. 1826 wurde er Präfect der kaiserl. Bibliothek. (T. M.)

Dietzel (Johann Wilhelm), geb. zu Berlin 1747, debutirte 1775, war in den 80r Jahren ein sehr beliebtes Mitglied der Großmann'schen Gesellschaft, wie 1790—91 des hamburgischen Theaters unter Schröder's Direction und galt in damaliger Zeit für einen der vorzüglichsten Komiker. (Z. F.)

Diez (Ernst Friedrich), geb. 1805 zu Waldkirch im Breisgau. Schon in frühester Jugend entwickelte sich bei ihm eine umfangreiche Sopranstimme, die sein musikal. gebildeter Vater selbst zu bilden strebte und der Umstand, daß ein Geistlicher seiner Vaterstadt Declamirübungen einsetzte und kleine Schauspiele aufführen ließ, trug viel zu seinem Entschlusse, sich völlig der Kunst zu widmen, bei. Im 17. Jahre ging der Sopran des Knaben in einen Tenor über, D. bezog die Universität und war mit seiner schönen Stimme ein gern gesehener Gast bei Studentenversammlungen, Concerten und Kirchenmusiken. Nach dem Tode seiner Eltern ließ D. 1824 auf einer Ferienreise nach Stuttgart vom Capellmeister Krebs seine Stimme prüfen und reiste in Folge seines Urtheils 1825 nach Wien, wo Konradin Kreutzer ihm im Gesange Unterricht ertheilte und Düport, der Director der Hofoper, die fernere Ausbildung auf seine Kosten besorgen ließ. 1826 trat D. in einer Oper von Kreutzer: die lustige Werbung im Theater an der Wien zum 1. Mal mit Beifall auf. Die Oper mußte noch 3mal wiederholt werden, worauf er, von Düport beurlaubt, in Preßburg 9 Monate lang gastirte. Indessen löste sich die deutsche Oper in Wien auf, D. engagirte sich auf längere Zeit bei Director Stöger in Preßburg und zog mit diesem nach Triest, wo mit günsti-

gem Erfolg deutsche Opern und Schauspiele zur Aufführung gebracht wurden. 1827 ging D. an das königstädtische Theater in Berlin, verließ aber 1829 diese Bühne wegen des beschränkten Repertoirs und ging nach Mannheim, wo er gleich nach der 1. Gastrolle ein Engagement abschloß, vor dessen Antritt er jedoch erst noch in Freiburg Gastrollen gab. Während des Engagements in Mannheim gastirte D. in Carlsruhe, Darmstadt, Frankfurt, Mainz, Wiesbaden und Freiburg, wo er sich 1832 verheirathete. Nach 2 Jahren verließ er, einem glänzenden Ruf nach München Folge leistend, Mannheim mit schwerem Herzen und das dortige Publikum sah ihn sehr ungern scheiden. Im März 1837 trat er sein Engagement in München an und auch hier hat sich derselbe sowohl durch seine klangvolle, überaus weiche und biegsame Stimme, wie durch sein angenehmes Spiel in der Gunst des Publikums zu erhalten und ein umfangreiches Repertoir zu sichern gewußt. Neben dem dram. Gesange übte D. von jeher mit gleicher Leidenschaft den Liedergesang, wozu er namentlich in Wien schon durch Kreutzer unterstützt und durch die nähere Bekanntschaft mit Lachner und Schubert wieder angeregt worden war. In Concerten tritt er auch jetzt noch häufig und stets mit Beifall auf. (Rud. Mf.)

Dijambus (griech. Poet.), s. Versfüße.

Dijon (Theaterstat.), Hauptstadt des Bezirks D. im franz. Departement Coté-d'or, an der Ouche und Suzon, ehem. Hauptst. des Königreichs Burgund, mit 22,000 Einw. D. hat ein dürftiges unscheinbares Theater, in welchem die für das Arrondissement privilegirte Truppe gewöhnlich die Wintermonate spielt.

Dike (Myth), eine der Horen (s. d.).

Dilettant. Ein Wort, ital. Ursprunges, bedeutet Kunstfreund, Kunstliebhaber, oder Liebhaber irgend einer Kunstfertigkeit, ohne diese zum Gewerbe zu machen. Das Vergnügen an einer solchen oder die Beschäftigung damit, wird mit **Dilettantismus** bezeichnet und setzt meist einen hohen Grad von Wärme und Kunstempfänglichkeit voraus, steht indessen eigentlicher Meisterschaft und Kennertiefe gewöhnlich entgegen. Wäre der Schauspielerstand nicht zugleich mit einem Preisgeben der Persönlichkeit verknüpft und müßte der auf der Bühne Erscheinende nicht dem öffentlichen Urtheil sich aussetzen, so würde keine Kunst, kein Wissen so viele D.en zählen, als eben die Schauspielkunst (s. Liebhabertheater). Glücklicherweise ist mit dem Dilettantismus auf der Bühne nichts zu erreichen, denn diese verlangt vollständige unbedingte Hingebung und nimmt alle Kräfte in Anspruch. Hin und wieder versuchen sich junge Leute der bemittelten Stände bei Bühnen ohne Gehalt und prüfen ihre Fähigkeit, ob diese

auch den Anforderungen einer dauernden Kunstübung entsprechen dürfte und meist hat sie die Lectüre des Wilhelm Meister dazu veranlaßt. Hierher gehört auch die sonderbare Ostentation einiger Schausp., ihrem Namen das Wort Liberati oder sonst irgend eine Bezeichnung der Freiwilligkeit zuzufügen, während sie ganz eigentlich ihrer Kunstübung den Lebensunterhalt verdanken und nur andeuten wollen, daß sie durch Geburt oder Erziehung bevorrechteten Ständen angehören, das Theater aber nicht aus Noth gewählt. Billig sollte jedes Publikum, zunächst aber jede Direction dergl. zurückweisen. In Paris heißt das Publikum der ital. Oper zum Unterschiede von dem der übrigen Theater les Dilettanti. (L. S.)

Diluendo (ital. Musik), verlöschend; Vortragsbezeichnung für eine Stelle, deren Töne allmählig fast ganz verhallen sollen.

Diminuendo (ital. Musik), abnehmend; ebenfalls eine Vortragsbezeichnung, gleichbedeutend mit Decrescendo und oft damit verwechselt. (7.)

Dimmler (Anton), geb. zu Mannheim 1753, bildete sich unter Zurina und dem Abt Vogler und trat dann ins Orchester zu Mannheim als Contrabassist ein, mit dem er später in gleicher Eigenschaft nach München versetzt wurde. Er lieferte die Opern: der Guckkasten, der Schatzgräber und die Zobeljäger, dann 185 Ballets, unter denen einige als musikal. Meisterwerke betrachtet werden müssen, und viele Instrumentalsachen. (3.

Diomēdes (Myth.), einer der berühmtesten Helden des Alterthums; er zog mit den Epigonen (s. d.) gegen Theben, um den Tod seines Vaters zu rächen und nahm Theil am trojanischen Kriege, zu welchem er als Freier der Helena verpflichtet war. Hier personificirt sich in ihm die unbändigste Kampflust. Hector und Aeneas werden dermaßen von ihm gedrängt, daß nur die Hand der Götter den Todesstreich abzuwehren vermag; sogar vor den Göttern schreckt seine kriegerische Wuth nicht zurück. Doch verbindet er damit die edelsten Züge einer wahrhaft ritterlichen Tugend. D. mußte nach der Rückkehr von Troja vor den Nachstellungen seiner ungetreuen Gattin nach Italien fliehen. Hier ist er in vielen Abbildungen, namentlich in Gemmen dargestellt. (F. Tr.)

Dionysia, s. alte Bühne, Dithyrambus u. Tragödie.

Dionysius, s. Antiphon.

Dionȳsus (Myth.), s. Bacchus.

Dioscuren (Myth.). Castor und Polydeukes, lat. Pollux, Söhne Ledas und Jupiters; sie liebten sich mit einer brüderlichen Treue, die im ganzen Alterthume sprichwörtlich war. Castor zeichnete sich aus als Roßbändiger und Erfin-

der wie Lenker des Wagens; Pollux im Ringen und Faustkampfe. Nach vielen gemeinschaftlichen Heldenthaten blieb Castor im Kampfe mit dem Messenier Lynceus; Pollux rächte seinen Tod und theilte die Unsterblichkeit, indem sie als Zwillinge unter die Sterne versetzt wurden. Ihr Cult war weit verbreitet; sie galten als Erretter aus naher aber verborgener Gefahr; namentlich waren sie Beschützer der Schiffer in Sturmesnoth. In Sparta besonders galten sie als die unsichtbaren Anführer der Kriegsheere. Sie werden stets neben einander abgebildet mit Helmschmuck, auf dessen Spitze bei beiden eine Flamme leuchtet, bald reitend oder zum Reiten sich anschickend, bald stehend und mit Speeren bewaffnet. (F. Tr.)

Direction (Techn.). Die D. einer Bühne, gleichviel ob sie von einem oder mehreren geführt wird, hat die unumschränkte Leitung aller künstlerischen und geschäftlichen Verhältnisse derselben. Sie engagirt und entläßt das Personal, ist alleiniger Gewinner oder Verlierer und ist in ihrem Wirken an keine Vorschrift gebunden, sondern nur an den Antheil des Publikums gewiesen. Dies gilt begreiflicherweise nur von solchen D.n, die nicht von Höfen, Zuschüssen oder bestehenden (übernommenen) Verbindlichkeiten abhängen. Die D. entscheidet in einziger Instanz in allen Verhältnissen, die nicht contractlich vorher bestimmt oder durch die bestehenden Theatergesetze (s. d.) erklärt und erledigt werden. Sie gibt willkührlich Gesetze, zu deren Beachtung die Mitglieder der Bühne verpflichtet sind, wenn diesen kein erweislicher Schaden dadurch geschieht und sie dem allgemeinen Ordnungsprincip entsprechen. Sie wählt, kauft und gibt nach ihrer Einsicht Stücke, ist keinem Dichter Rechenschaft schuldig wie oft, mit welcher Besetzung, unter welchen Umständen sie ein Stück darstellen läßt, und verfügt selbstständig über Eintrittspreise, Spieltage, Beschäftigung der Mitglieder u. s. w. Nur dem Publikum ist sie mittelbar für ihre Geschäftsführung verantwortlich; der Staat übt in keiner Art eine Beaufsichtigung über die D. eines Theaters aus, mit Ausnahme der allgemeinen Feuer- und Ordnungspolizeilichen Maaßregeln. Aus allem diesen geht hervor, daß die D. eines Theaters sich vollständig wie das Eigenthumsrecht jeder finanziellen oder commerziellen Entreprise zum Staat verhält und nur durch allgemein geltende Vorschriften in der freien Ausübung ihrer Thätigkeit beschränkt ist. — So uneingeschränkt nun diese Wirksamkeit auch erscheint und in der That einen fast despotischen Charakter trägt, so regelt doch das Herkommen und die stillschweigend angenommenen Societätsverhältnisse der Schausp. hinsichtlich der Fächer, des Rollenbesitzes u. s. w. diese Macht in etwas; ganz besonders aber der übereinstimmende Wille des Publikums, dessen lauter Beifall oder Un-

wille, sowie der zahlreiche oder spärliche Besuch des Theaters das Verfahren der D. auf die Dauer bestimmt. Es steht ihr frei, die Bühne nach ihren Ansichten, und wären es die irrigsten, zu leiten, die Befugnisse und die Wirksamkeit der Regisseure zu bestimmen, die Kräfte der Schausp. nach ihrem Dafürhalten zu verwenden, kurz, aus der Bühne, je nach ihrem Ermessen, einen Tempel der Kunst oder einen Unterhaltungsort zu machen. Allerdings trifft häufig der Vortheil mit der gewissenhaften und kunstgerechten Führung zusammen, aber das bei weitem größte Feld ist der Willkühr gelassen. Eine natürliche Folge dieses absoluten Verhältnisses der D. gegen die Schausp. ist eine gewisse Feindlichkeit, die sich zwischen beiden herausgestellt hat und leider häufig Anlaß zu Reibungen gibt, die das Gedeihen des Ganzen gefährden. Die Schausp. als persönlich vor dem Publikum für Alles verantwortlich, was auf der Bühne geschieht, tragen diese Verantwortlichkeit gegenwärtig mit Unrecht, da ihnen keinerlei Einwirkung auf die Leitung einer Bühne zusteht, während die D., ohne öffentlich ihre Wirksamkeit zu vertreten, andere der Verantwortlichkeit aussetzt. Ohne den, allerdings den jetzigen Verhältnissen nicht mehr ganz entsprechenden Einrichtungen des Théâtre français unbedingt den Vorzug zu geben, würde sich doch Vieles dort Gebräuchliche mit wohlthätigem Erfolge bei geordneten deutschen Bühnen einführen lassen. Ein Ausschuß, aus den Darstellern der ersten Fächer bestehend, unter ihnen die Regisseure, müßten bei Annahme der Stücke, bei Vertheilung der Rollen und beim Entwerfen der Austheilung (Repertoir) nicht allein eine berathende, sondern eine entscheidende Stimme haben; da gerade diese 3 Richtungen die wesentlichsten künstlerischen Interessen einer Bühne umfassen. Je ferner der Künstler von den eigentlichen Verhaltungsmaaßregeln, dem materiellen Geschäftsbetrieb gehalten wird, je besser; dagegen wird die Nothwendigkeit mit der Zeit lehren, daß dem Schausp. mehr Einfluß auf die künstlerische Leitung der Bühne zusteht. — Es sind zwar mehrfach Versuche gemacht worden, durch Ausschüsse, wie z. B. früher in Mannheim unter Dalberg, später in Wien und auch bei andern Theatern durch s. g. Wöchner (s. d.) diese Idee zu realisiren, aber die Einrichtung hat sich nicht erhalten, obgleich die einsichtsvollsten Schausp., z. B. Eckhoff, Schröder, Brockmann, Iffland, Wolff sie als die wünschenswertheste bezeichnen. Nachweisen läßt sich, daß der Schutz und die Unterstützung der Höfe, denen die deutsche Bühne in ihrer Kindheit viel verdankt, sich hinsichtlich des Antheils, den Schausp. selbst an der Bühnenverwaltung nehmen sollten, stets zurückweisend gezeigt. (L. S.)

Directionsstimme, s. Repetitionsstimme.

Director (Techn.), wörtlich Vorsteher, Aufseher, Leiter. Der Theater=D. ist also ein Mann, der einer dram. Kunstanstalt vorsteht, ihre Wirksamkeit beaufsichtigt und das Ganze derselben, aus Publikum, darstellendem Personal und Material bestehend zu einem bestimmten Kunstzweck leitet und verbindet. So ist der Theater=D. also der Mittelpunct, in dem das Interesse der Kunst, ihr Fortschritt und ihre Pflege, der Wunsch und Geschmack des Publikums, die Verwendung, bürgerliche Stellung und Lebensunterhalt der Schausp., endlich aber die Sorge für das bedeutende Material zusammenfließt. In diesen so verschiedenen Richtungen spricht sich die Schwierigkeit und Verantwortlichkeit des Theater=D.s hinlänglich aus und nur selten finden sich Begabte, die in jeder Hinsicht den genannten Anforderungen entsprechen. — Mannigfach sind die Stellungen, in denen Theater=D.en ihre Wirksamkeit ausdehnen können oder einschränken müssen. Von dem maître des spectacles eines Hofes bis zu dem D. herumziehender Truppen gibt es so vielerlei Abstufungen, daß sich in dem Raum eines Artikels die Eigenthümlichkeit jeder einzelnen Stellung nicht besprechen läßt. Der Impressario, der Speculant, der zufällige Eigenthümer eines Theatergebäudes, die Commités, der technische D., der unabhängige Eigenthümer und D., der Ausschuß einer auf Theilung spielenden Gesellschaft, alles dies sind D.en und die bloße Anführung ihrer Namen genügt, um die Verschiedenartigkeit ihrer Wirksamkeit zu zeigen. — In 2 Hauptbedingungen läßt sich indessen die Verpflichtung aller dieser verschiedenen D.en zusammenfassen: die Sorge für das Interesse der Kunst, denn nur hier ist dauernde Wohlfahrt zu erreichen und die Sorge für Erhaltung der Kunstanstalt und ihres Personals. Wo die erstere zu ausschließlich vorherrscht, sei es auch die reinste uud edelste Begeisterung für höhere Zwecke, wird das Zerfallen der Anstalt nur zu bald an das unabweisliche Bedürfniß mahnen; wo aber im Gegentheil die letztere sich bis zur Gewinnsucht und persönlicher Vortheil des D.s als Zweck steigert, sinkt die Bühne bald zu jener Stufe herab, auf deren Verwerflichkeit von so vielen bedeutenden Stimmen hingewiesen wird, wenn von dem Verfall des Theaters im Allgemeinen die Rede ist. — Keine Kunst wurzelt durch Personal und unmittelbare Unterstützung des Publikums so unmittelbar im Leben und in der Gesellschaft als die theatral.; daher kann der D. die Bedingungen nicht zurückweisen, welche diese ihm auferlegen. — Anders kann der durch Staats= oder Stadtzuschüsse gesicherte D. großer Bühnen verfahren, als der an den Antheil des Publikums gewiesene. Was dem einen zum entschiedenen Vorwurf gemacht wird, mag bei dem andern Entschuldigung finden. Eben

so schädlich als Vernachlässigung ist aber auch das Streben, es zu gut zu machen. Die Unternehmung auf dem Niveau zu erhalten, das durch die vorhandenen Mittel bedingt wird, ist in dieser Beziehung die erste Pflicht. — Die besten und geachtetsten D.en haben sich aus diesem Grunde da gefunden, wo die größte Unabhägingkeit war; mag diese Unabhängigkeit nun von höheren Einflüssen oder unzureichenden Mitteln verstanden werden. Am wenigsten unabhängig erscheinen, trotz des äußeren Glanzes, die D.en großer Hofbühnen, weil hier gewöhnlich beaufsichtigende Behörden mitsprechen, bei denen nur der Kostenpunkt, das rein Materielle der Verwaltung in Betracht kommt, denen die Kunstzwecke aber untergeordnet erscheinen. Es muß daher die größte Bestrebung jedes D.s sein, sich die möglichste Unabhängigkeit zu erringen und entspricht die Fähigkeit desselben diesem Streben, so wirkt die Entfesselung seiner Thätigkeit von den beengenden Banden der Beaufsichtigung und dem directen Einfluß Höherstehender meist vortheilhaft auf das Ganze der Kunstanstalt. (Ueber den Einfluß eines Commité auf die Geschäftsführung eines D.s s. Commité). Eine ganz eigenthümliche Stellung nimmt der s. g. technische D. ein: Actionaire, städtische Behörden, Eigenthümer des Schauspielhauses, der Decorationen oder Garderobe u. s. w., suchen gewöhnlich einen Mann zu gewinnen, der die eigentliche Leitung eines Theaters übernimmt, während sie sich die Disposition über die Mittel oder das Eigenthum des möglichen Gewinnes vorbehalten. Selten hat diese Stellung etwas Erfreuliches für den D.; hemmend tritt ihm gewöhnlich der gebieterische Einfluß des Eigenthums in den Weg, dessen besoldeter Diener er ist. Jedes leere Haus soll er verantworten, mag die Vorstellung auch eine musterhafte gewesen sein; jeder Vorliebe eines der Eigenthümer muß er, häufig gegen seine Ueberzeugung, huldigen; selten darf er den Kunstzweck mit einiger Aufopferung fördern, stets muß er auf das Anziehen des Publikums bedacht sein und zwar nicht immer durch das künstlerisch Gelungene, sondern durch das Neue, Glänzende, oft Verwerfliche. Die mannigfachen Anforderungen, die an einen Theater-D. gemacht werden, machen einen endlichen Erfolg seiner Bestrebungen mehr als zweifelhaft und daher die geringe Zahl derjenigen, die auf die Dauer im Stande gewesen sind, sich zu erhalten. Ein D. soll selbst Künstler oder doch ein Kunstsinniger im edelsten Sinne des Wortes, dabei aber auch ein genauer, vorsichtiger und pünktlicher Geschäftsmann sein. Er soll unparteiisch sein und doch den widersprechendsten Anforderungen entgegenkommen. In seiner Hand liegt das Wohl und Weh ganzer Familien und er selbst sieht fast täglich sein Eigenthum auf das Spiel gestellt. Seine bürger-

liche Stellung ist eine zweifelhafte und doch soll er Behörde, Richter, Brodherr des zahlreichen Hülfspersonals sein. So begegnen sich in der Stellung eines D.s mannigfache Widersprüche, deren Lösung und Verschmelzung einen festen, bewußten und nachhaltigen Charakter erfordert. — In den Art. Austheilung, Besitz, Besetzung, Commité, Contract sind bis jetzt schon einige der Obliegenheiten eines Theater-D.s besprochen, und wahrlich, es erfordert die ganze ungetheilte Kraft des erfahrenen Mannes und redlichen Vorstandes, um ihnen zu genügen. (L. S.)

Diren (Myth.), eine Art Furien, s. d.

Dis (Musik). Der durch Vorzeichnung eines ♯ um ½ Ton erhöhte Ton D (s. d.), die 4. Stufe unserer diatonisch-chromatischen Tonleiter.

Discant (Musik). Die höchste der 4 Hauptstimmen, in die man die menschliche Stimme eintheilt; sie geht vom ein- bis zum dreigestrichenen C und ist nur Frauenzimmern, Knaben und Castraten eigen. Der D. hat 3 Register, während die andern Stimmen nur 2 haben: die Brusttöne, vom tiefen c—f, die Mitteltöne, vom f bis zum hohen d oder e, und die Kopftöne, vom e bis zum hohen c. Je nachdem die Stimme diesem Umfange ganz oder theilweise entspricht, heißt sie hoher oder tiefer D. (Mezzo soprano s. d.). Vergl. Sopran. (7.)

Discant (Anton Carl), geb. zu Wien 1801; zum Priesterstande bestimmt, besuchte er zu Prag die ersten lat. Classen; aber die unbezwingbare Neigung zur Forstwissenschaft führten ihn nach Brandeis in die Dienste des russischen Generalmajors von Andrefsky, von dem er jedoch bald nach Hause zurückkehrte und sich auf den Wunsch seiner Eltern einem kaufmännischen Geschäfte widmete. Nach vollendeten Lehrjahren reiste D. nach München, um daselbst in ein Geschäftsengagement zu treten. Von hier aus machte er später eine größere Reise durch die Schweiz, das Elsaß, die Rheinprovinzen, Hessen, Hannover und Braunschweig nach Berlin, von wo er nach einjährigem Aufenthalte nach Warschau ging. Später besuchte er Königsberg, Kopenhagen, Petersburg, Wien, Belgrad und nahm in Presburg eine Stelle in einem dortigen Handlungshause an. Der Gedanke, Schausp. zu werden, den D. stets mit sich herumgetragen hatte, erwachte aufs neue und er machte nach raschem Entschlusse 1829 in Laibach einen Versuch in der Rolle des Secretair Wetter im Gasthaus zur goldenen Sonne, der über Erwartung gelang und ihm ein Engagement verschaffte; nach 3 Monaten jedoch ging D. an das Theater an der Wien über, wo er 2 Jahre blieb und dann als 2. Tenorist an das Theater am Kärnthnerthor überging. Hier bildete er sein Talent vor

allem für das Fach der Spieltenore und Tenorbuffos aus. Als der Director Duport 1836 die Administration dieses Theaters niederlegte, nahm D. ein Engagement nach Grätz, welches er nach einem beifällig aufgenommenen Gastspiel in Dresden antrat. 1837 verließ er Grätz, um neuerdings einem Rufe an das Hofoperntheater in Wien zu folgen, welches er jedoch 1838 wegen mangelnder Beschäftigung wieder verließ und nach einem erfolgreichen Gastspiele auf mehreren Provinzialbühnen Ostern 1839 ein Engagement in Pesth antrat. D. Leistungen im Fache der Spieltenore und Tenorbuffos sind höchst lobenswerth und selbst im Fache der ersten Tenore, als Tamino, Ottavio, Joseph, Johann von Paris, Sever, Othello, Chapelou ꝛc. hat er mit Glück und Erfolg gewirkt. Eine umfangreiche und kräftige Stimme einen sich bei ihm mit einem unverkennbaren Darstellungstalent und machen ihn jeder Bühne zu einer um so schätzbareren Aquisition, als er auch als Mensch und College höchst achtungswerth ist. (J. E. O.)

Disciplin. Zucht. Mannszucht, im besondern Sinne Heereszucht. — Die D. einer Bühne besteht außer in der Beobachtung allgemeiner polizeilichen Vorschriften nach außen, in der Unterordnung unter die bestehenden oder eventuell eingeführten Theatergesetze, in dem Gehorsam gegen die Vorstände der künstlerischen und Verwaltungsbranchen und im weiteren Sinne in dem gesitteten und anständigen Zusammenleben aller Theatermitglieder. Die Direction ist in disciplinischer Hinsicht zugleich gesetzgebende, richtende und strafende Behörde, kann also eigentlich nie Unrecht haben, da jede Controverse unmöglich ist. Ueber die innere Disciplin bei Vorstellungen und Proben s. Theaterpolizei. — Hier sei nur die eigentlich Wichtigste, nämlich die dem künstlerischen Vorstande, dem Regisseur oder dem selbst leitenden Director gegenüber besprochen. Der Schausp. ist verbunden, dem Regisseur unbedingt Folge zu leisten, was sich indessen bei einsichtsvollen und bedeutenden Künstlern natürlich nur auf die Zusammengehörigkeit zum Ganzen beschränkt, weil dies der Regisseur leichter und besser übersieht, als der Betheiligte. Hinsichtlich der Darstellung einer Rolle kann der Regisseur wohl auf den Schausp. einwirken, aber nicht unbedingt Unterwerfung fordern. Gut ist es, wenn künstlerische Autorität die Anordnungen des Regisseurs unterstützt, weil sich der Mitkünstler gern der anerkannten Bedeutung, ungern aber der Mittelmäßigkeit oder gar Unbekanntschaft mit schauspielkünstlerischen Bedingungen fügt. In jeder andern Hinsicht handhabt der Regisseur die D. und alle Hülfsbeamte, alles Material sind ihm unbedingt untergeordnet. Bei Hoftheatern erstreckt sich die Disciplinarmacht des Bühnenvorstandes bis

auf Gefängnißstrafe, die sofort verhängt werden kann, und auch der Regisseur, als Vertreter des Vorstandes, kann in dringenden Fällen diese Strafe eintreten lassen; doch bleibt ihm die Verantwortlichkeit. Unabhängige Directionen müssen sich in Fällen offenbarer Wiedersetzlichkeit, Verletzung des Contracts u. s. w., an die Polizeibehörde wenden und diese schreitet zunächst im Interesse des Publikums entscheidend ein; überläßt aber Streitigkeiten, die nicht unmittelbaren Einfluß auf die gegen das Publikum eingegangenen Verpflichtungen haben, späterer Uebereinkunft oder richterlicher Entscheidung. (L. S.)

Discōrdia (Alleg.), eine der griech. Eris verwandte röm. Personification der Zwietracht, Tochter des Erebus und der Nacht; das fürchterlich verzerrte, bluttriefende Gesicht mit Schlangen umwunden und vom aufgelösten Haar umflogen, mit aufgerissenem Gewande und eine Fackel in der Rechten schwingend wird sie dargestellt. (F. Tr.)

Discus (griech.; Requisit.), eine runde, steinerne oder bleierne Scheibe, die nach einem Ziele geworfen oder geschleudert wurde. Diese Uebung gehörte hauptsächlich zu dem gebräuchlichen Fünfkampfe, bestehend aus: dem Wettlaufe, dem Werfen des Discus, dem Springen, dem Kämpfen und dem Ringen. Diese Spiele wurden zu Ehren Apollo's auf dem Felde von Krisa, einer Stadt in Phokis, in der Nähe von Delphi gefeiert. (G. B.)

Disdis oder **Didis** (Musik), das durch ein Doppelkreuz (+) erhöhete D, fällt mit dem Tone E zusammen. (7.)

Dis dur (Musik), eine Tonart, die zu den 24 unseres Systems nicht gehört, da sie 9 Kreuze als Vorzeichnung erheischt; sie kommt höchstens in vorübergehenden Modulationen vor und fällt sonst mit dem fast gleichen Esdur zusammen.

Dis moll (Musik), eine der 24 Tonarten unseres Systems; dis (s. d.) ist der Grundton derselben und sie hat 6 ♯, vor d, e, f, g, a und c als Vorzeichnung, wodurch das Spielen eines Tonstücks in D schon ungemein erschwert wird, weshalb sehr oft auch die verwandte Tonart Es moll dafür genommen wird. Der Charakter dieser Tonart ist düster, bang, gespenstisch, öde und schmerzlich. (7.)

Dissonanz (Musik). Der Zusammenklang mehrerer Töne, der dem Ohre wehthut und das Gefühl verletzt; doch bringen auch die D.en, richtig angewendet, Wohlklang und Leben in die Musik, wenn sie kunstgerecht vorbereitet und aufgelöst werden. (Vergl. Accord und Auflösung). Nur in wildbewegten leidenschaftlichen Tonstücken sind indessen D.en von guter Wirkung, in einer Musik, die eine ruhige und

angenehme Empfindung ausspricht, werden sie selten angewendet. (7.)

Distegia (a. Bühne). Name der Decoration in der Comödie, aus einem einfachen 2 Stock hohen bürgerlichen Hause bestehend; jede auf der Scene vorkommende Räumlichkeit dieses Hauses hieß D. (Vergl. Alte Bühne und Decoration.) (W. G.)

Distel (Orden von der), s. Andreasorden.

Dithyrambus (a. Bühne). Der allgemeine Name der Gesänge auf den Bacchus, aus welchen Aristoteles die Tragödie ableitet. Sie wurden von Chören vorgetragen, die sich in Reigen um den Altar des Gottes drehten und darum cyklische hießen. Dieser cyklische Chor bestand aus 50 Personen, Knaben, Jünglingen oder Männern, welche im Tanz und Gesang sorgfältig unterrichtet waren. Die Erziehung nahm auf diese Art der Ausbildung die größte Rücksicht, so daß es an den Festen in der Heimath, oder bei Absendung von Theorien (Festzügen) nach den heiligen Orten Olympia, Delphi und Delos dem Dichter nie an einer Schaar geübter Sänger, die er meist selbst unterwiesen hatte, zum Vortrage seiner Lieder fehlte. In Attica stellte jeder Stamm an den Dionysien einen Chor von 50 Knaben, eine Zahl, die nicht zufällig, sondern symbolisch zu sein scheint, da sie sich auch in der Sage sehr häufig findet. Gewiß ist, daß sie mit der Kriegsverfassung und Organisation des Heeres (Stämme) im genauesten Zusammenhange stand. Nicht bloß in der Zahl findet sich diese Uebereinstimmung, sondern auch in der Gliederung und Anordnung, wie man dies aus der des späteren tragischen Chors sehen kann. Anfangs wurde der cyklische Chor ganz, d. h. in der vollen Zahl 50 in die Tragödie aufgenommen und noch Aeschylus brachte in den Eumeniden einen solchen Chor aufs Theater. Nachher wurde derselbe jedoch auf 15 Personen oder Choreuten beschränkt (s. Chor). Die cyklischen Chöre, von denen der D. an den Dionysien aufgeführt wurden, sind 3facher Art; nämlich 1) Chöre von Knaben, 2) von Männern, 3) von Satyrn, jenem Gefolge von phantastischen Wesen, Satyrn, Faunen, Nymphen, Mimallonen und Bacchantinnen, welche in sonderbarer und kom. Vermummung wilde Faschingslust in das Fest der Weinlese brachten. Natürlich war nach den Chören auch der Preis verschieden, welchen der Dichter, wenn er im Wettstreit siegte, erhielt. Für den Männerchor bestand derselbe in einem Stier, für den der Knaben in einem Dreifuß, für den der Satyrn in einem Bock: Tragus, weßhalb der Dichter Tragöde, das Stück selbst aber Tragödie hieß: ein offenbarer Beweis, daß diese aus dem Satyrchore hervorging. Dies geht auch daraus hervor, daß die cyklischen Chöre der Kna-

ben und Männer neben der Tragödie unabhängig fortbestanden, der satyrische Chor aber sich in die Tragödie verlor, bis er später, als diese schon gestaltet war, im satyrischen Drama wieder ins Leben gerufen wurde. Und in der That trug er ja bei seiner mimischen Natur den Keim des Dramas schon in sich, welcher von denen, die wie Thespis sich dessen bemächtigten, nur entwickelt wurde. Vermummung und mimische Darstellung der Mysterien der Religion ist alt, wie der Dionysoscult und läßt sich rückwärts bis Aegypten, von wo er unstreitig eingewandert ist, und bis Indien und vorwärts bis in die mimischen Darstellungen von dem Leiden, der Auferstehung Christi und andern Mysterien und in die ganze Carnevalsfestlichkeit verfolgen. Den Begriff des Ernsten, des hoch Erhabenen und Feierlichen, wie es in den Liedern der cyklischen Chöre lebte, dürfen wir mit den Gesängen des satyrischen Chors nicht verbinden. Der Gott, das Fest, der Character der Masken, von welchen es in wild lärmendem Aufzug u. unter jubelndem Evoëruf gefeiert wurde, machen es natürlich, daß trunkene Raserei in wilderem Gesang und lebendigerem Tritt einherging, weßhalb überhaupt lyrische Gesänge voll stürmender Begeisterung, kühneren Bildern und Wortverbindungen D. genannt worden sind. — Als Erfinder des D. oder cyklischen Chorliedes wird Arion bezeichnet. Herodot sagt, daß von ihm zuerst der D. gemacht und zu Korinth gelehrt worden sei. Dies kann indeß weiter nichts heißen, als daß der D. von ihm kunstmäßig geordnet und veredelt wurde, ohne daß er die Choraufzüge erfunden. Arion gab dem Chor mittelst der Musik eine kunstgemäßere Haltung, dichtete neue schwung- und inhaltreichere Dionysuslieder und vertheilte den Stoff derselben unter den Chor, den er selbst in Gesang und Tanz unterwiesen hatte und gab so dem D. in Inhalt, Form und Darstellung größere Vollendung. Bei dem Kunstsinne, der damals in Griechenland erwachte, mußte diese Veränderung rasch um sich greifen. Es wird daher der D. in seiner würdigern Gestalt von den meisten, zunächst dorischen Städten begierig aufgenommen worden sein. In Sikyon wurde der cyklische Chor nicht blos dem Dionysus, sondern auch dem Adoptus zu Ehren aufgeführt und von Epigenes (s. d.) demselben ein epischer, aus des Heldensage genommener Stoff zum Vortrag gegeben. Dies war ein Fortschritt, doch war der Chor noch allein handelnd, die Hauptpartien lyrisch und vielleicht der epische Theil derselben dem Choragen übertragen, nach dessen kurzen Erzählungen der Chor mit seinen ernsten und erhabenen Betrachtungen unter Begleitung der Cithara einfiel. Wenn erzählt wird, die Leute hätten damals dem Epigenes zugerufen: „Wie gehört das zum Dionysus!“ so will man dadurch nur

die Neuerung andeuten, daß er den D. aus anderen als den mythischen Stoffen bildete. Dieselbe Aeußerung wird den Mitbürgern des Thespis und Phrynichus in den Mund gelegt, um anzudeuten, daß auch sie an der Bestimmung des cyklischen Chors änderten. Aber die Veränderung, welche sie vornahmen, war größer, indem sie in den Pausen des Chors einen Schausp. aufstellten, dieselben durch einen besondern Vortrag auszufüllen. Was erst Nebensache, bloßes Intermezzo gewesen war, wurde bald zur Hauptsache, und der feierliche Chorgesang ein bloßer Schmuck des Stücks, wie bei Euripides, bis er ganz verstummte. (W. G.)

Ditters (oder wie er nach seiner Erhebung in den Adelstand hieß: **Ditters von Dittersdorf** Carl), geb. 1739 zu Wien, zeigte schon als Knabe sehr viel Talent und Neigung für die Musik und ließ sich im 12. Jahre als Virtuos auf der Violine hören. Nachdem er die erste Bildung unter König und Joseph Ziegler erhalten, nahm ihn der Fürst von Hildburghausen unter seine Pagen auf und ließ ihm den sorgfältigsten musikal. Unterricht geben. Das Hofleben steckte ihn bald an, er wurde leichtsinnig, machte Schulden und entfloh in Folge derselben aus Hildburghausen; wurde jedoch bald wieder eingeholt, ging straflos aus und der Fürst bezahlte seine Schulden. Als dieser bald nachher seine Capelle entließ, empfahl er D. nach Wien und diese Empfehlung, nebst der Freundschaft, die er indeß mit Metastasio geschlossen, verschaffte ihm eine Stelle im Hoftheaterorchester. 1761 begleitete er Gluck nach Italien, erndtete hier als Violinvirtuose großen Beifall und trat nach seiner Rückkehr 1764 als Capellmeister in die Dienste des Bischofs von Großwardein in Ungarn. Bisher hatte er nur Instrumentalmusik gesetzt; auf Metastasio's Antrieb aber componirte er jetzt 4 Oratorien desselben (Isaak, David, Hiob, Esther), die großen Beifall fanden. Zugleich fing er an für ein kleines Theater zu arbeiten, das der Bischof auf seine Veranlassung errichtet hatte und entwickelte in der Operette Amore in Musica zuerst sein großes Talent für die dram. Composition. 1769 mußte der Bischof Theater und Capelle aufgeben, weil die Haltung derselben der frommen Maria Theresia unpassend schien; D. kehrte nach Wien zurück, machte dann eine Reise durch Deutschland und verweilte einige Zeit bei dem Fürstbischof von Breslau. Dieser nahm ihn als Capelldirector in seine Dienste, ernannte ihn 1770 zu seinem Forstmeister, verschaffte ihm das Diplom eines Ritters vom goldenen Sporn, ließ ihn in den Adelstand erheben und machte ihn 1773 zum Landeshauptmann von Freienwaldau. Außer den genannten u. m. a. Oratorien componirte er auch mehrere Symphonien, Concerte und Trios. Seine Hauptwerke

aber sind seine Opern, welche die ersten komischen in Deutschland waren und noch heute unvergessen sich auf dem Repertoir befinden. Unter seinen theatral. Compositionen erwarb ihm die Oper: der Doctor und Apotheker, die erste deutsche, welche nach Art der ital. mit Finales versehen ist und die er 1786 aufs wiener Theater brachte, ferner: Hieronymus Knicker, das rothe Käppchen, Democrit und Betrug durch Aberglauben, den größten und ausgezeichnetsten Beifall. Sogar die Italiener haben seiner Musik ital. Text untergelegt und seine Opern wurden in Italien mit gleichem Beifall aufgeführt; er erstieg die höchste Stufe des Ruhms, die er in seiner Spähre erreichen konnte, erfreute sich der ehrenvollsten Auszeichnungen und des glücklichsten Familienlebens. Aber Leichtsinn und Mangel an kluger Sparsamkeit zerstörten sein ganzes Glück. Er starb, nachdem er 1797 durch den Tod des Fürstbischofs verarmt und mit 500 Gulden jährlicher Pension zur Ruhe gesetzt worden war, in ziemlich bedrängten Umständen auf der Herrschaft des Freiherrn Ignaz v. Stillfried zu Kotslsotha in Böhmen am 31. Oct. 1799. D. war ein Künstler von der seltensten und umfassendsten Bildung; als humoristischer Componist ist er einer der ersten der Nation, seine Productionen flossen unmittelbar aus einer reichen, ewig heitern Seele und sprachen daher unmittelbar zum Herzen, weshalb er mehr als irgend einer Volks-Tondichter genannt werden kann. Auch als Dichter war er beachtenswerth und einen großen Theil seiner Operntexte hat er selbst geschrieben. Wir nennen unter seinen Compositionen noch: lo sposo burlato, la contadine fidele, Orpheus der Zweite, der neue Gutsherr, das Gespenst mit der Trommel, Hocus Pocus, der eiserne Mann, der gefoppte Bräutigam, die Guelfen, die lustigen Weiber, der Mädchenmarkt, der Durchmarsch u. s. w. Seine Selbstbiographie, zum Besten seiner hinterlassenen Familie, Leipzig 1801 bei Breitkopf und Härtel erschienen, gibt interessante Aufschlüsse über sein Leben und zugleich über mehrere andere Componisten. (Prof. Dr. Schütz.)

Dittmarsch (Carl), geb. 1790 zu Riga in Liefland, betrat in seinem 15 Jahre als Heinrich Seefeld in Iffland's Scheinverdienst die Bühne und freuete sich gleich Anfangs der günstigsten Aufnahme. 1810 ging er nach Königsberg und im folgenden Jahre nach Stettin. 1811 erhielt er ein Anerbieten nach Rostock, wo er bis 1814 blieb und war hierauf in Dessau bis 1818 engagirt. In Aachen, wohin er 1818 ging, sah ihn Eßlair und gewann ihn für Stuttgart. 1820 bis 24 war er in Breslau und reiste, als die Actionaire das Theater verpachteten, nach Coburg, wurde dort engagirt, blieb aber nur kurze Zeit und folgte dann einem sehr vortheilhaften Anerbieten der Commité des Stadttheaters in

Augsburg, wo er 4 Jahr als Schausp. und Oberregisseur wirkte, dann nahm er ein Engagement in Magdeburg bei dem Actientheater, wo er 2 Jahre war. 1832 wurde er in Dresden nach einem sehr beifällig aufgenommenen Gastspiel engagirt und im nächsten Jahre ihm die Regie des Schauspiels übertragen, in welcher Stellung er sich noch gegenwärtig befindet. D. bekleidete früher das Fach der Liebhaber und Helden und erwarb sich darin, besonders seit dem Engagement in Stuttgart nnd Breslau, einen höchst ehrenvollen Ruf. Später ging er in das Fach der Väter-, Charakter- und humoristischer Rollen über, worin er nicht minder Ausgezeichnetes leistete und welches er jetzt noch in Dresden zur vollen Zufriedenheit ausfüllt. Rollen, wie Graf Kent im Lear, Paul Werner in Minna von Barnhelm, General im Spieler, Falk in die Lebensmüden, Amtmann Haber in Verirrungen, Lord Damby in die beiden Britten u. s. w. gehören zu seinen besten Leistungen. Seine Verwaltung der Schauspielregie findet und verdient die vollste Anerkennung. Trotz mannigfacher Schwierigkeiten, die sich ihm dabei entgegenstellen, hat er sehr viel Gutes geleistet und sich die Achtung seiner Behörde und die Liebe und Freundschaft der Mitglieder in hohem Grade erworben. (R. B.)

Dittmer (Mantey Freiherr von), ein Schüler von Winter, Hofcapellmeister in Mecklenburg-Strelitz; als dram. Componist hat er sich bis jetzt blos durch die Musik zu einigen Schauspielen und Melodramen, z. B. die beiden Galeerensklaven ꝛc. gezeigt. (3.)

Diverbium (a. Bühne). Der Dialog der Schausp. auf dem Theater, unterschieden von dem Canticum: der Musik oder Gesangstücken, die von dem Schausp. mit mimischem Tanz begleitet wurden. Diverbia histriones pronuntiabant — bemerkt Donat — Cantica vero temperabantur modis non a poëta sed a perito Musices factis. Früher hatten nämlich die Schausp. Declamation und Gesang mit Gesticulation verbunden, diese Verrichtungen wurden aber getrennt und der Schausp. auf der röm. Bühne behielt sich nur die mimische Gesticulation vor, wie der berühmte Roscius. Daher wird cantor und saltator unterschieden, indem der Eine sang, was der Andere mimisch tanzte und ein Dritter hinter dem Singenden stehender mit der Flöte begleitete. (W G.)

Divertissement (franz.; von divertir, belustigen, ergötzen, Tanzk.), ein kleines Ballet, meist ohne eigentliche Handlung und aus einzelnen Tanzstücken bestehend, die ohne Zusammenhang auf einander folgen. Sind bei einem Theater Tänzer, aber kein vollständiges Balletpersonal, so gibt man D.'s, um die vorhandenen Kräfte auch außer der Oper selbstständig zu benutzen. In Hinsicht des Charakters muß

das D. indessen in sich selbst organisch geordnet sein; man hat daher anacreontische, mythologische, nationelle oder um eine kleine Handlung, eine Festlichkeitsfeier u. s. w. gruppirte. In neuester Zeit hat man versucht, das D. durch eine, meist kom. Handlung zu beleben und den planlos auf einander folgenden Tanzstücken einen Haltpunkt zu geben. In dieser Beziehung haben besonders Hoguet und Taglioni in Berlin, Kobler in Schwerin, Lepitre in Dresden, Weidner in Braunschweig, Jerrwitz in Leipzig u. a. m. gewirkt. Einige behaupten, jedes einactige Ballet sei eigentlich nur ein D., indessen ist hier wohl der Unterschied zu machen, daß bei Balletten der Tanz Nebensache und aus der Handlung hervorgehend, beim D. aber Hauptsache ist. Auch Gesang hat man mit Erfolg im D. angebracht, sowohl zur Begleitung des Tanzes als selbstständig und Abwechselung gewährend. Sonst hießen auch die auf einander folgenden Tanznummern einer Oper das D. derselben, wie z. B. im 1. Acte der Vestalin, im 2. Acte des Cortez u. s. w. (L. S.)

D moll (Musik), eine der 24 Tonarten unseres Systems und zwar eine der 12 weichen; d ist der Grundton dieser Tonart, ihre Vorzeichnung ein b, wodurch der Ton h in b erniedrigt wird. Ihr charakteristischer Ausdruck ist tiefe Schwermuth, Trauer und Schmerz. Die Töne, welche uns in Egmont den Tod Clärchens andeuten, verklingen in D moll. (7.)

Dmuschewski (Ludwig Adam), geb. 1777 in Sokółka, Flecken im Bezirke Białystock, wo sein Vater als Offizier diente; erhielt seine Bildung zu Tyrowice und Praga und wurde dann im Verwaltungsfache angestellt. Während des Sturmes auf Praga 1794 ward das väterliche Haus ein Raub der Flamme und D. mußte die Arbeiten der Landwirthschaft ergreifen. Als auch sein Plan, zu den poln. Legionen nach Italien zu gehen, fehlgeschlagen, widmete er sich 1800 ohne Vorwissen der Eltern, dem Bühnenleben, das ihn von Jugend an mächtig anlockte. Der Director Bogusławski (s. d.) nahm ihn freundlich auf und bald sah man D. als Liebhaber im Lustspiele und als Tenorsänger in der Oper wirken. Man rühmte gleich Anfangs seine Ungezwungenheit, natürliche Darstellungsgabe und sein angebornes Talent. Schnell stieg er zum Lieblinge des Publikums empor und wurde bald das Vorbild aller jüngern Schausp. Auch der dram. Literatur widmete er sich mit eben so viel Eifer als Beruf und das warschauer Repertoir zählt 144 Stücke, theils Uebersetzungen, theils Originalwerke von D., die noch immer sich öfterer Darstellung und allgemeiner Theilnahme erfreuen; in den Originalarbeiten D.'s findet man den reinen poln. Nationaltypus in kräftigen Zügen geschildert, wahre Volksbilder,

geschöpft aus dem Leben oder der Geschichte der Polen. 1811 besuchte D. Berlin (wo ihn Iffland einige Zeit fesselte), Dresden, Paris und Wien. Nach der Rückkunft führte er eine Zeitlang die Leitung der warschauer Bühne und zeichnete sich besonders als Regisseur aus, später erwählten ihn seine Collegen zum ersten Mitgliede der Theaterdirection. Am 15. Juni 1821 trat er das letzte Mal auf. Im nächsten Jahre ernannte ihn die Regierung zum Mitdirector des Theaters. Während des Krieges (1831) wurde D. zum Theaterpräses gewählt. Nach dem unglücklichen Ausgange desselben ward das Theater auf unbestimmte Zeit geschlossen und D. gab bei dieser Gelegenheit einen Beweis edler Aufopferung, der besonders erwähnt zu werden verdient: die Truppe hatte keine Aussicht auf Wiederanstellung und war dem äußersten Elend preisgegeben; D. reichte Hülfe, indem er eine Anleihe auf sein eigenes Haus bezog, um seine Collegen vor Mangel zu schützen. 1832 wurde D. abermals zum Director ernannt und erhielt eine lebenslängliche Pension. Der Kaiser Nikolaus schenkte ihm einen kostbaren Brillantring für die Originaloper Cäcylia Piasczynska, die bei der Krönung in Warschau gegeben wurde. 1836—38 hielt D. öffentliche, zahlreich besuchte Vorlesungen über die dram. Literatur aller Länder und über die Geschichte aller Bühnen u. s. w. Seit 1821 erscheint eine Zeitschrift: Warschauer Kurier von D., das einzige poln. Blatt, welches das Vertrauen und die Theilnahme des Volkes hat und sich eines zahlreichen Lesepublikums erfreut. D. lebt in 2. Ehe mit einer geb. Pięknowska, früher eine der beliebtesten dram. Künstlerinnen Warschaus (seine erste Frau, eine geb. Petrasz, war Sängerin). Obwohl 62 Jahr alt, hat er noch immer seine Jugendkraft bewahrt. Seine Gestalt ist hoch und edel, seine Seele mit den herrlichsten Bürgertugenden geschmückt; er ist Mitglied aller wohlthätigen Institute in Warschau, und Schaaren von Armen erhalten von ihm Unterstützung, Künstler besonders haben in ihm den gütigsten Beschützer. Seine dram. Werke ersch. bei W. G. Korn in Breslau 1821. (M. R.....)

Dobberan (Theaterstat.), ein Marktflecken im Großherzogthum Mecklenburg-Schwerin, in der Nähe der Ostsee mit 2500 Einw. Die benachbarten Seebäder ziehen einen bedeutenden Fremdenbesuch nach D. und dieser, vereint mit dem Umstande, daß der Hof im Sommer in D. weilt, ist Ursache, daß die Gesellschaft des schweriner Hoftheaters jährlich mehrere Monate in D. spielt. Zuerst geschah dies 1796 und wurde bis 1800 fortgesetzt. 1800 gab eine andere Gesellschaft unter der Direction von Heinze und Ohlhorst kurze Zeit Vorstellungen in D., 1801—1808 aber kam die Hofschauspielergesellschaft unter Krickeberg zurück und von nun finden wir

diese Gesellschaft regelmäßig in D.; so 1809—11 unter Löwe's Direction. 1811 unter der Wittwe Maaß und Wilh. Breede. 1812 u. 13 unter Becker. 1813—16 die Arresto'sche Gesellschaft. 1816 starb Arresto in D. und Meyer trat auf seine schriftlich hinterlassene Bitte in seinen Contract bis 1819. 1819 führte Diestel, 1820—24 Lyser die Direction. 1824—35 besuchte Krampe alle Sommer D. Von diesem Jahre an ward in Schwerin ein wirkliches Hoftheater errichtet (s. Schwerin), welches seitdem ebenfalls Vorstellungen in D. gibt. Der Großherzog hat ein sehr freundliches und zweckmäßiges Theater in D. errichten lassen, welches für 7—800 Personen bequem Raum bietet. Das Orchester kommt größtentheils von Schwerin. Gespielt wird wöchentlich 3—4 Mal. (R. B.)

Dobler (Joseph Aloys), geb. 1796 zu Gebratzhofen bei Leutkirch in Würtemberg; erhielt den ersten Unterricht in Musik und Gesang von seinem Vater und widmete sich später dem Studium der Theologie zu Ellwangen, wo er auch in Liebhaberconcerten zuerst seine schöne Stimme übte. Als die Zeit da war, wo D. in das Priesterseminar treten sollte, floh er nach Wien, wo Wild's Triumphe und Weigl's Rathschläge ihn bestimmten, sich der Kunst zu widmen. Er ließ sich also 1814 als Chorist am Kärntnerthortheater engagiren, vertauschte jedoch diese Stellung bald mit einem Engagement für erste Baßpartieen am Theater zu Linz, wo er als Alidor im Aschenbrödel debutirte und sehr gefiel. Hier verehlichte er sich 1819 mit der Sängerin Maria Becker (st. 1834 in Stuttgart) und erhielt bald nachher die Stelle eines ersten Bassisten am Theater zu Frankfurt a. M., die er 1820 mit glänzendem Erfolge antrat. 1825 unternahm er eine größere Kunstreise und gastirte in Mainz, Stuttgart, Wiesbaden, Berlin ꝛc. mit dem größten Beifall. 1833 ging er nach London, wo er 32 Mal in der deutschen Oper sang und auch bei den Engländern die lauteste Anerkennung fand. 1834 verließ er Frankfurt, um ein Engagement in Stuttgart anzunehmen, in welchem er sich noch befindet und sich des allgemeinsten Beifalles erfreut. D. ist durchaus Autodidact und dankt Alles, was er ist, seinem unermüdlichen Fleiße; seine Stimme ist klang- und umfangreich, biegsam, kräftig, schön und wohlthuend; sein Vortrag ist seelenvoll und deutlich; sein Spiel, welches von einem männlich schönen Aeußern unterstützt wird, wahr und kunstgerecht. Sarastro (Zauberflöte), Osmin (Entführung), Pietro (Stumme), Pizarro (Fidelio), Tell, Mephisto u. s. w. gehören zu seinen besten Leistungen und dürften in Spiel und Gesang wohl schwerlich übertroffen werden. (3.)

Dobritz (August), geb. in Norddeutschland am Ende

des vor. Jahrh.; Liebe zur Kunst führte ihn früh zur Bühne, wo er in der untergeordnetsten Stellung seine Laufbahn begann und bei mehreren reisenden Gesellschaften des Nordens Alles spielte, was die Nothwendigkeit gebot. Ein Engagement in Braunschweig und später in Dessau, gab seinem Talente eine würdigere Richtung; er widmete sich ausschließlich dem Fache der jugendlichen Liebhaber und Naturburschen und leistete darin Vorzügliches, besonders im Lustspiele. Um 1820 ging er nach dem Rheine, wo er in Düsseldorf, Köln und Aachen mit großem Beifall spielte. Nach einem Gastspiele in Bremen und Lübeck trat er ein Engagement in Schwerin an, von wo er jedoch nach 1 Jahre wieder nach Braunschweig zurückkehrte. Nach kurzem Aufenthalte daselbst gastirte er 1825 u. 26 in Wiesbaden, Mainz, Frankfurt und Stuttgart und wurde bei letzterer Bühne engagirt; heute noch gehört D. zu den beliebtesten Mitgliedern derselben. Von hier aus gastirte er später in München, Dresden, Mannheim u. s. w. und fand überall die glänzendste Aufnahme. D. verbindet mit einer lebhaften Phantasie einen klaren Verstand; sein natürliches Darstellungstalent wird von einer kräftigschönen Persönlichkeit vortheilhaft unterstützt. Das Lustspiel ist vorzüglich die Sphäre seines Wirkens (in letzter Zeit besonders Charakterrollen im Conversationsstück), doch wirkt er auch in der Tragödie mit großem Erfolge. (R. B.)

Doctor, eigentlich Lehrer, seit dem 12. Jahrh. ein Ehrentitel für Gelehrte. Die Bühne, besonders die ital., hat sich früh dieses Titels bemächtigt und den Stand der D.en mit scharfer Satyre behandelt (s. Ital. Theater Dottore); der D. wurde zur stereotypen Maske, deren besonderes Costüm sich bis in die neuere Zeit erhalten hat. So erschien ganz vor Kurzem noch der D. der Rechte stets in langer schwarzer Robe, breiter Binde, im Spitzenkragen, mit 4eckigem Barette oder einer Allongenperücke, eine Papierrolle in der Hand tragend. Die vagabundirenden D.en der Medicin des vor. Jahrh.s erschienen stets in rothem Rock, rother Weste mit großen goldenen Knöpfen und breiten Goldborten, womit auch der 3eckige Hut reich geschmückt war; Busenstreif, Manschetten und die Schleifen an der Halsbinde waren von außerordentlicher Größe, die Perrücke, Brille und ein riesiger Stock mit goldenem Knopfe vollendeten die Carricatur, die man D. nannte, und die zur Ehre des guten Geschmacks von der Bühne verschwunden ist. (B.)

Döbbelin, 1) (Carl Theophilus), geb. zu Königsberg in der Neumark 1727, studierte in Halle die Rechte, mußte aber flüchtig werden, weil er thätigen Antheil an einem bedeutenden Tumulte genommen hatte. Bei der Neuberin betrat er 1750 zum ersten Male die Bühne, schweifte

darauf 6 Jahre hindurch bei wandernden Truppen umher, bildete dann selbst eine und spielte 10 Jahre lang mit dieser in den Rheinstädten. 1766 kam er als Schausp. zum Dir. Schuch nach Berlin, er half diesem bei Abschaffung der extemporirten Comödie und erndtete mit der Familie Brandes großen Beifall. 1767 trennte er sich indessen von Schuch, errichtete abermals eine Gesellschaft und durchzog mit dieser mehrere preuß. Provinzen. Nach Koch's Tode erhielt er das Privilegium für Berlin (s. d.) und eröffnete 1775 sein Theater, das von dieser Zeit erst stehend wurde. Er starb 1793 wohlhabend und geachtet. Als Schausp. war er unbedeutend, denn er übertrug den Bombast und Schwulst, der ihm im Leben eigenthümlich war, in seine Rollen. Als Director stand er höher. — 2) (Madame, geb. Schulzin), erste Gattin des Vor., die derselbe in Leipzig geheirathet. Gleichzeitige Critiker nennen sie eine äußerst gebildete sinnige Schauspielerin. Sie starb noch sehr jung 1759, nachdem sie die später so berühmte Caroline Maximiliane D. geboren. — 3) (Madame, geb. Neuhoff), 2. Gattin des Vor., aus Brüssel gebürtig. Sie war es besonders, die bei Schuch das Publikum an regelmäßigen Stücken Geschmack finden ließ. Nach einer nicht glücklichen Ehe wurde sie 1775 von ihrem Gatten geschieden. Ihr Todesjahr und spätere Lebensumstände sind unbekannt geblieben. — 4) (Caroline Maximiliane), Tochter von D. 1 u. 2., geb. 1758 in Cöln. Fälschlich gibt die Chronologie des deutschen Theaters Danzig als ihren Geburtsort an. In ihrer ersten Erziehung unverantwortlich vernachläßigt, holte sie als Jungfrau bald Alles nach und betrat die Bühne im blühendsten Alter. Obgleich sie zu den schönsten Hoffnungen berechtigte und auch wirklich in den 10 ersten Jahren ihrer Laufbahn der Liebling des berliner Publikums war, so zwang sie doch ihr mißtönendes Organ und die immer zunehmende Corpulenz früh in das altkom. Fach überzugehen. In diesem leistete sie Ausgezeichnetes. 1812 feierte sie ihr Jubiläum, bei welchem sie von der berühmten Bethmann bekränzt wurde. Bei ihrem spätern Abtreten vom Theater erhielt sie vom Könige eine Pension und starb gänzlich erblindet 1828. — 5 u. 6) (Carl und Friedrich), 2 Söhne von D. 1 u. 3. Beides unbedeutende Schausp. Ersterer war eine Zeitlang Director einer rühmlichst genannten Gesellschaft, die im Brandenburgischen, dann in Posen, Polen, Ungarn und Holland spielte und später unter der Direction seines Sohnes (s. D. 8) fortbestand; er starb 1822. — 7) (Madame, geb. Feige), Gattin des Vor., war eine zu ihrer Zeit gefeierte Sängerin und Schauspielerin. Sie st. 1838. — 8) (Conrad Carl Theodor Ernst), Enkel von D. 1 und Sohn von D. 5 u. 7., geb. 1799 zu

Neubrandenburg, entwickelte früh ein bedeutendes Talent für die Bühne, die er auch bereits als Kind und nicht ohne Beifall betrat; obgleich für den Handelsstand bestimmt, trat er doch 1817 in Posen bei der Gesellschaft seines Vaters wieder auf, den er von nun an auf seinen Kunstreisen begleitete und dabei sein Talent am entschiedensten in kom. und Charakterrollen bewährte. Nach dem Tode seines Vaters übernahm er die Leitung des Theaters, durchreiste die preuß. Provinzen Sachsen und Brandenburg und stand später dem Hoftheater zu Köthen und Dessau vor. Hier zu wenig als darstellender Künstler beschäftigt, nahm er Engagement bei der Pichler'schen Gesellschaft in Bremen, wo er bis 1824 blieb. Auf einer Kunstreise gab er zu Hannover, Leipzig, Magdeburg und Königsberg mit Beifall Gastrollen, kam 1826 mit der Eberwein'schen Gesellschaft nach Gotha, wo er bei dem 1827 gebildeten Coburg=Gothaischen Hoftheater als Schausp. und Regisseur angestellt wurde, welche Functionen er noch jetzt versieht; er wurde 1838 lebenslänglich engagirt. Seine Gattin, geb. Lange, verdient zu den bessern Künstlerinnen gezählt zu werden. Als Schausp. erndtet D. durch seine ächt kom. und naturgetreuen Darstellungen allgemeinen Beifall. Namentlich excellirt er als Friedrich II., Werdenbach in den Mißverständnissen, Doctor Bartolo im Barbier von Sevilla, Reinhold in der Müller und sein Kind, Schelle in den Naupach'schen Lustspielen u. s. w.; als Regisseur besitzt er eine genaue Kenntniß der Bühne und eine noch größere Gewandtheit in Anordnung des Scenischen. — Mehrere Schausp. des Namens D. sind noch bei verschiedenen deutschen Bühnen angestellt, über deren Lebensverhältnisse uns nichts Näheres bekannt ist. (L. S. u. L. Storch.)

Döring, 1) (Georg), geb. 1789 zu Kassel, widmete sich nach vollendeten Studien der liter. Laufbahn und lebt als Dr. phil. und Hofrath in Frankfurt a. M. Für die Bühne schrieb er die Trauerspiele: Cervantes Posa, der getreue Eckardt und 2 Bände dram. Novellen, Frankfurt 1833, die 14 Stücke, theils Original, theils Uebersetzungen, und darunter manche werthvolle Gabe für die Bühne enthalten. — 2) (Heinrich), geb. 1789 in Danzig. Neigung zur Poesie und zu wissenschaftlichen Beschäftigungen entfremdete ihn dem Handelsstande, für den er anfangs bestimmt war u. er trat 1811 in das Gymnasium seiner Vaterstadt und widmete sich 1814 zu Jena dem Studium der Theologie, beschäftigte sich aber, durch Goethe, v. Knebel und durch seinen Landsmann Falk mehrfach angeregt, vorzugsweise mit den schönen Wissenschaften und naturhistorischen Studien. Er ward ordentliches Mitglied der Societät für die gesammte Mineralogie zu Jena. Die Bekanntschaft mit L. Wieland, dem Sohn des Dichters,

veranlaßte D. 1817 nach Weimar zu gehen, wo er Antheil nahm an der Herausgabe des weimarischen Oppositionsblattes. Mit dem Schlusse des genannten Jahr kehrte er jedoch wieder nach Jena zurück, wo er seitdem als Dr. phil. und Privatgelehrter lebt. D. ist besonders als Biograph unserer deutschen Dichter zu nennen und bietet treffliche Quellen zur Kenntniß und Beurtheilung derselben. Er schrieb die Biographien von: Herder (Weimar 1823), Klopstock (ebd. 1825), Bürger (Berlin 1826), J. Paul (Leipzig 1830), Gellert, (Greitz 1833), Matthison (Zürich 1833), und von den dram. Dichtern: Schiller (Weimar 1822. N. A. ebd. 1824; völlig umgearbeitet Jena 1839), Goethe (Weimar 1828. N. A. ebd. 1833) und Kotzebue (ebd. 1830). In seinen poet. Werken (Quedlinburg 1838 2 Bde.) finden sich einige höchst schätzbare dram. Skizzen; auch hat er für die Bühne durch gediegene Uebersetzungen, besonders Shakspeare's und Byron's, gewirkt. Er lieferte 11 Stücke für die Ausgabe der Werke Shakspeare's in 1 Bande (Schneeberg 1835); von Byron übersetzte er die Dramen Manfred (Zwickau 1821) und Sardanapal (ebd. 1825). Auch verdienen einige treffliche Aufsätze von D. im weimarischen Modejournal hier noch Erwähnung: Ueber die franz. Operncomponisten Isouard, Monsigny und Gretry (im Januar- und Juniheft 1819) und über den Ursprung der engl. Bühne (im Juliheft 1821). — 3) (Theodor), geb. 1805 in Warschau, wo sein Vater preuß. Salzinspector war, sollte Theologie studieren u. erhielt die ersten Schulkenntnisse in dem Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin. Unglücksfälle seiner Eltern zwangen ihn sich dem Handelsstande zuzuwenden. Nachdem er seine Lehrzeit überstanden und als Commis fungirte, machte er die für sein ferneres Leben wichtige Bekanntschaft des Vorstehers der Urania. Diese Bekanntschaft und der öftere Besuch des Hoftheaters, wo Talente wie Devrient, Wolff, Beschort, Lemm &c. im Vereine wirkten, vermehrten nur den leidenschaftlichen Hang zur Schaubühne. Als er in einigen Rollen sich in der Urania versucht hatte, ging er zu der Gesellschaft des Dir. Hurray; er debutirte in Bromberg als Julius im armen Poeten, wurde aber furchtbar ausgelacht, da sein Feuer weder Maaß noch Ziel kannte; doch erhielt er ein Engagement für kleine Rollen und durchzog mit demselben mehrere Jahre die Städte Marienwerder, Bromberg, Graudenz, Elbing, Thorn &c. und kam dann 1826 nach Breslau zu der Bierey'schen Gesellschaft. Hier entwickelte sich sein Talent für niedrigkom. Rollen und er spielte nach dem Abgange des Komikers Wohlbrück dessen Rollen mit vielem Glück. 1829 kam er unter Haake nach Mainz und wurde in kurzer Zeit der Liebling des Publikums sowohl in kom. als ernsten Charakterrollen. 1832 gastirte er

in Mannheim mit ausgezeichnetem Erfolg und erhielt daselbst eine Anstellung. 1835 gastirte er mit großem Beifall in Karlsruhe und Hamburg, wo er im strengsten Sinne des Worts Furore machte und seine 3 Rollen auf 16 steigerte. Er schloß hier mit der Direction einen Contract ab, den er zu Ostern 1836, nachdem er in Mannheim seiner contractlichen Verhältnisse sich entledigt sah, in dem Fach aller ersten Charakterrollen antrat. 1837 gastirte D. in 18 Rollen in Breslau; 1838 auf dem Hofburgtheater zu Wien und auf der Hofbühne zu Stuttgart. Auf beiden Bühnen wurde er mit enthusiastischem Beifall aufgenommen; in Stuttgart war er der Einzige unter den Concurrenten für Seydelmann's Stelle, dem man einen sehr vortheilhaften Engagementsantrag machte, welchem er nach Auflösung seines hamburger Contractes 1838 Folge leistete. 1839 gastirte D. mit großem Erfolge in Frankfurt a. M., Mannheim, Pesth ꝛc. D. ist eine ächt geniale Künstlernatur; mit einer ungemeinen geistigen Regsamkeit, einer gediegenen Bildung und einer bewundrungswürdigen Gewandtheit in der Nachahmung verschiedener Dialecte und Physiognomien; mit einer wahren Chamäleonsnatur begabt, weiß er seine Individualität so wegzuläugnen, daß oft selbst der fleißigste Theaterbesucher ihn unter der angenommenen Maske nicht wieder erkennt; er ist ein Geistesverwandter L. Devrients, mit dem er auch in der Gesichtsbildung große Aehnlichkeit hat. Ganz besonders weiß er durch seine alles besiegende Phantasie hinzureißen und zu rühren; dies sind Eigenschaften, die ihn den ausgezeichnetsten Darstellern Deutschlands zur Seite stellen. Er steht jetzt in der Blüthe der Manneskraft, in dem schönsten Wirkungskreise und mit Gewißheit läßt sich von seinem rastlosen Streben erwarten, daß er trotz der bereits erlangten Höhe der Ausbildung, dem herrlichsten Ziele, der Meisterschaft fortwährend unermüdet entgegensteuern wird. 1833 verehlichte sich D. mit der rühmlichst bekannten Künstlerin Sutorius, geb. 1807 zu Breslau. Sie war eine der ausgezeichnetsten Soubretten. In Breslau unter Bierey und Piehl, sowie in Weimar und Hamburg war sie sehr beliebt. Kränklichkeitshalber hat sie sich bescheiden zurückgezogen und lebt jetzt in einer zufriedenen und glücklichen Häuslichkeit. (R. B. u. β.)

Doge, das Oberhaupt der Republiken Venedig und Genua. Die Theaterkleidung (die wirkliche war ganz anders) des D.n besteht in einer mit Hermelin besetzten langen rothen Tunica mit weiten Aermeln, die von reichen Knöpfen vorne zusammengehalten wird; rothen Sammtschuhen mit Steinen, einem runden Spitzenkragen, einem scharlachrothen 4eckigen Barret mit Hermelin, oder einem großen rothen Hute. Im

vollen Ornate erhält er hierzu noch einen hermelinbesetzten Purpurmantel. Die Dogenmütze (s. Corno) ist auf der Bühne nicht üblich. (B.)

Dogget (Thomas), bedeutender engl. Schausp., betrat gegen 1703 die Bühne und war bald sehr beliebt beim Publikum. Er vereinigte sich später mit Wilkes und Cibber, den Eigenthümern des Theaters Drurylane. Als Booth 1712 ebenfalls in diese Vereinigung eintreten wollte, zog sich D. von der Bühne zurück, gab seinen jährlich beinah 1000 Pf. betragenden Gewinnantheil auf und starb 1721 als geachteter Privatmann. Die Kritik seiner Zeit stellt ihn sehr hoch und Congreve schrieb die Hauptcharaktere aller seiner Stücke für ihn. Auch als Theaterdichter versuchte er sich, jedoch nur mit einem Stücke, das jetzt vergessen ist. (L. S.)

Dolce (ital. Musik, spr. Doldsche), süß, angenehm; eine Vortragsbezeichnung.

Dolce (Ludovico), geb. 1508 zu Venedig, schrieb die Trauerspiele: Giocasta, Medea, Didone, Iphigenia, Thieste, Agamemnon u. e. a., Venedig 1560, und die Lustspiele: il Marito, il Ragazza, il Capitano, il Ruffiano u. s. w., ebd. 1560, die zum Theil classischen Werth haben. Er st. 1568 in seinem Geburtsorte. (R. S.)

Dolch (Requisit.), ein 2 oder 3 schneidiges Stoßgewehr von 6—18 Zoll Länge, mit einem kreuzförmigen Griff. Schon die Römer führten den D. unter dem Namen Misericorde; sie tödteten damit den überwundenen Feind, wenn er nicht um Gnade bat; später führten mehrere Völker den D. als Waffe. Auf der Bühne ist der D. ein höchst nöthiges Requisit; auch hier brauchten ihn schon die Römer. Später wurde er fast allgemein auf der Bühne und in einer kleinen Scheide an der rechten Seite getragen. Es versteht sich von selbst, daß der D. auf dem Theater, wie jede andere Waffe, stumpf sein muß, um jede Gefahr zu vermeiden. Am besten ist die schon bei den Römern übliche Einrichtung, daß die Klinge des D.es durch eine mechanische Vorrichtung beim Stoße in das Heft hineingeht und von dort durch eine Feder wieder in die natürliche Stellung gedrückt wird. — Der D. der Türken ist gekrümmt, wie ihre Säbel. — Auch ist ein D. durch das Auge einer trag. Maske gestoßen, das Symbol der Tragödie. (B.)

Dollmann (Gard.), 1) der am Leibe eng anliegende Rock der Ungarn, der mit einem Gurte befestigt wird. 2) Die enge mit Schnüren besetzte Husarenjacke. 3) Das halbenge Kleid, welches die Türken über dem Hemde tragen; es wird ebenfalls mit einem Gürtel befestigt. (B.)

Dolus (Alleg.), Personification der List und des Be=

trugs, in Verbindung mit unheilbringenden Schreckgestalten erscheinend.

Dominante (Musik), die herrschende Saite, d. i. die 5. Stufe jeder Tonart, von der Tonica (dem Grundton) aufwärts gezählt. Man nennt diesen Ton auch Oberd. im Gegensatz zur Unterd., wie die 5. Stufe abwärts genannt wird. (7.)

Dominicaner, ein Mönchsorden, gestiftet vom heil. Dominicus 1206. Ordenstracht: ein langes weißwollenes Kleid u. Scapulier u. ein weißes Käppchen. Beim Ausgehen ein schwarzer Mantel mit einer daran befestigten Kappe als Kopfbedeckung. D.innen, gestiftet von dems. 1216. Ordenstracht: weiße Robe und Scapulier, schwarzes Velum. Der Orden war sehr verbreitet. (B. N.)

Dōmino (Gard.), ehedem die Wintertracht einiger geistlichen Orden, ein Mantel, der bloß Gesicht und Schultern verhüllt. Jetzt ein Maskenanzug für Herren und Damen; er besteht aus einem langen Mantel von Seide mit weiten Aermeln und langem Kragen, oder auch mit einer Art von Kapuze, um Kopf und Gesicht zu verhüllen (E. G.)

Donizetti (Gaetano), geb. 1797 in Bergamo, erhielt seine erste Bildung im Lyceum seiner Vaterstadt und studierte dann die Composition unter Simon Mayr und Pater Mattei in Rom. Anfangs widmete er sich der Kirchenmusik, nahm sich dabei die classischen Meister zum Muster und leistete auch wirklich Gediegenes. Die glänzenden und mit den leichtesten Mitteln erzielten Erfolge mehrerer ital. Componisten verlockten ihn jedoch; er verließ die betretene Bahn, machte eine Reise durch ganz Italien, um die Theater und ihre Kräfte und Anforderungen kennen zu lernen und widmete sich dann ausschließlich der Bühne. Als Operncomponist debutirte er in Venedig mit Enrico, conte di Borgogna mit glücklichem Erfolge. Jetzt folgten nacheinander die Opern: La follia, le nozze in villa, il falegname di Livonia, Zoraide di Granata, la Zingara, la lettera anonima, Chiara e Serafina, l'esule di Roma, la regina di Golconda, otte mesi in una ora, Olivo e Pasquale, il filtro d'amore, Anna Bolena, Marino Faliero, Parisina u. m. a., die mit flüchtigem Beifalle auf den großen Theatern Italiens gegeben wurden, sich aber nur der Dürftigkeit des Repertoirs wegen erhielten. In Deutschland sind uur einige und mit sehr geringem Erfolge gegeben worden. D. gehört durchaus jener neuesten leichtfertigen ital. Schule an, die ihre Erfolge in einigen verbrauchten Effecten und dem Anpassen einzelner Gesangspartien an beliebte Persönlichkeiten sucht, sich übrigens aber mit Reminiscenzen und musikal. Gemeinplätzen behilft. Keine seiner Opern ist eine eigentlich dram. Composition, selbst der

besten (la regina di Golconda) fehlen Charakter und Haltung. Er affectirt eine Kraft, die ihm durchaus mangelt und drückt dieselbe daher durch plumpe zusammengehäufte äußerliche Mittel aus. Einzelne Partien sind allerdings gelungen und werden sogar von den Sängern gesucht, weil sie ihnen Gelegenheit bieten, zu glänzen; auch hat er manche wirklich schöne Melodie eingestreut in seine Werke. Aber ein ganzes, aus dem schaffenden Geiste hervorquellendes Werk hat er nie gegeben. Zu loben ist nur seine ungemeine technische Fertigkeit und die leichte Art, mit der er Fremdes und Eigenes verbindet; auch zeigt sich in dem reinen und richtigen Satze noch seine gediegene Schule. Seine Instrumentation ist reich, oft überladen und zeigt häufig das Haschen nach Effecten. In Folge der Oper Anna Bolena wurde D. zum Professor des Contrapunktes und der Composition am Conservatorium zu Neapel ernannt; er lebt wechselnd in den größern Städten Italiens. (3.)

Donner (Technik). Wie der D. auf der griech. und röm. Bühne nachgeahmt wurde s. Bronteum. Bei unsern Bühnen besteht die gewöhnlichste und bekannteste Vorrichtung dazu in einem großen Rahmen, über den ein starkes Fell möglichst straff gespannt ist. Theils mit einem starken Schlägel, theils mit den Fäusten, sucht der damit Beauftragte ein dem D. ähnliches Geräusch auf dieser Vorrichtung zu Wege zu bringen; doch bleibt dies immer unvollkommen. Bedeutend besser sind schwere Wagen auf eckigen Rädern, die über dem Proscenium oder auf den Gallerien der oberen Maschinerie hin- und hergefahren werden. Die Bahn, auf der dies geschieht, muß aus dünnen Bretern über nahe aneinanderliegenden Unterlagen bestehen. Veraltet ist es, den D. durch eine lange Tafel dünnen Eisen- oder Kupferbleches hervorzubringen, welche, wenn sie schnell hin- und hergeschüttelt wird, ein dem D. ähnliches Getöse gibt. Eine Schnur führt aus dem Souffleurkasten an den Ort, wo die D.-Maschinerie aufgestellt ist und gibt das Zeichen, wenn D. gehört werden soll. Daß der Blitz in genauer Wechselwirkung mit dem D. stehen muß, versteht sich von selbst; doch sieht man häufig Verstöße gegen diese Regel. Den Inspicienten, Nachleser, oder sonst eine Person auf der Bühne mit der Leitung des D. zu beauftragen, ist nicht so zweckmäßig, als wenn der Souffleur dies zu besorgen hat. Gleichzeitig mit der Handhabung des D.s ist gewöhnlich auch Wind und der sogenannte Einschlag (s. d.). (L. S.)

Doppel-Rollen-Spiel hat statt: 1) bei vom Dichter gezeichneten Doppel-Charakteren, d. h. solchen, welche außer ihrem Grundcharakter, um Zuschauer oder Mitspieler zu täuschen, einen zweiten, dritten ꝛc., im Geist und Sinne

des Dichters durchführend, darzustellen haben. Daß hierzu mehr als bei Repräsentirung einfacher Rollen, ja die höchst mögliche Verläugnung eigener Persönlichkeit vorausgesetzt wird, wenn die beabsichtigte Täuschung — habe sie nun ihre Beziehung auf Publikum oder Mitspieler — hervorgebracht werden soll, versteht sich wohl von selbst. Rollen dieser Art befinden sich in den Stücken: Abällino, die Drillinge, Pagenstreiche, Garrick in Bristol, Doppelgänger, Proberollen u. v. a.; 2) aus Personalmangel, wo in einem und demselben Stück der Schausp. sich zur Darstellung mehrerer Charaktere bequemen muß. Daß, unter allen Umständen, dies ein großer Uebelstand sei, ist um so weniger zu läugnen, als die Täuschung, das erste und nothwendigste Attribut der Schaubühne, immer dabei leidet, und auf keine Weise sich bekämpfen läßt. Die Entschuldigung, daß Mangel am Personale den Director zu solcher Vertheilung nöthige, ist keine; er gebe lieber ein solches Stück nicht, das außer der Grenze seiner Kraft liegt. Sind jedoch Gründe vorhanden, die ihn dazu zwingen, z. B. allgemeines Verlangen des Publikums, oder die Classicität des Stücks, ein Gastspiel oder Debüt und dergl., so lasse er wenigstens alle künstler. Vor- und Umsicht dabei walten, um so wenig als möglich dem Stücke und der Täuschung des Zuschauers zu schaden. Dahin gehört z. B. die Zeitpause, in der ein und derselbe Schausp. zu erscheinen hat, so lange es sein kann, hinauszuschieben, damit in der Zwischenzeit das Andenken des ersten Erscheinens ziemlich erlöscht ist; dann nie zu grelle Gegensätze des Charakters — wie ernste und kom. — zu wählen, oder einen früher Gestorbenen, später wieder auftreten zu lassen u. s. w; 3) aus Kunststückliebhaberei oder Ostentation. Leider ist diese, besonders in neuerer Zeit, eingerissene Sucht nicht anders zu würdigen und zu benennen, wo ein Schausp. sich anmaßt — wir wollen ihm sogar den Künstlernamen nicht rauben — ohne Noth in ein und demselben Stücke zwei für sich bestehende Rollen sich anzueignen und darzustellen. Und stände er auf der denkbar höchsten Stufe der Kunst: immer bleibt es eine Entwürdigung derselben, eine Buhlschaft mit der Masse, eine theatralische Seiltänzerei. Es ist nicht möglich, den ächt-kunstgesinnten Zuschauer so zu täuschen, daß er nicht fort und fort an Aequilibristenkünste gedenke und sich auf den Schauplatz einer Gaukelbude unwillkürlich versetzt glaubt. — Daß man bei diesem D.-R.-Sp. das in jüngster Zeit von einigen Schausp.n mit den Charakteren des Franz und Carl Moor versuchte vorzüglich im Auge hatte, bedarf wohl kaum der Erwähnung. (Z. F.)

Doppel-Spiel, ist ein solches, wo 2 Personen sich die Aufgabe stellen, gegenseitig ihr Spiel von dem des An-

dern abhängig zu machen und durch Wechselwirkung einander in der Art unterstützen, daß der Eindruck, den dies Spiel auf das Publikum macht, nur dem Zusammenwirken Beider zuzuschreiben ist. Muster eines solchen Spiels waren Holbein und die Renner. Die von Ersterm eigens dazu geschriebenen kleinen Stücke, waren schon der Idee, Anlage und Ausführung nach, lediglich zu diesem Zweck verfaßt, und erreichten ihn auch durch dies wirklich einzige Zusammenspiel auf die glänzendste Weise. — So erinnert man sich auch von Iffland und der Bethmann hie und da eines solchen, untereinander verabredeten D. = Sp. mit wahrem Vergnügen, namentlich in den Rollen des Marinelli und der Orsina. (Z. F.)

Dormeuil, Director einer dram. Bonbonnière, (Theater des Palais = Royal) deren Actien bei der Errichtung 3000 Fr. kosteten, jetzt aber mit 10,000 bezahlt werden, was wohl den hinlänglichen Beweis für die geschickte Verwaltung gibt. D. war dem geistlichen Stande bestimmt, machte seine theologischen Studien, verließ sie aber bald, um Soldat zu werden. In kurzer Zeit avancirte er, aber die Leidenschaft zum Theater veranlaßte ihn, die Uniform abzulegen und die wechselnde Kleidung der Bühne anzunehmen. Als die Julirevolution ausbrach, war D. Regisseur des Gymnase; dort suchte das Glück ihn auf, um ihm die Zügel seines jetzigen Unternehmens in die Hände zu geben. D. verheirathete sich mit Dem. Esther, einer anmuthigen Schauspielerin des Vaudeville. D. ist nicht nur ein Darsteller von Geschmack, sondern auch ein gewissenhafter Director und ein geistreicher Mann. (— A. —)

Dormeuse (franz. Gard.), ein Nachthäubchen von vorzüglich eleganter Form, wird mehr noch des Morgens vor der Toilette getragen. (E. G.)

Dorn, 1) (Heinrich Ludwig Egmont), geb. 1804 zu Königsberg in Pr. Sehr jung verlor er seinen Vater; die Mutter verehelichte sich wieder mit dem berühmten Clavierspieler H. B. Schindelmeisser. Das elterliche Haus wurde nun ein Sammelplatz aller Künstler und Kunstfreunde; die Mutter bildete ihre schöne Stimme für den Gesang aus und so vereinigte sich Alles, um in dem Knaben den angebornen Sinn für Musik zu nähren und zu stärken. D. wurde durch Muthreich, Kloß, Riel, Jensen und die rastlos thätige Mutter, (welche noch in neuester Zeit die nach ihr benannte Methode des Musikunterrichts erfunden hat) musik. gebildet, während für seine wissenschaftliche Ausbildung durch den Besuch des Collegium Fridericianum gesorgt wurde. 1823 bezog D. die Universität Königsberg, um sich der Jurisprudenz zu widmen. 1824 vertauschte die Mutter den bisherigen Wohnort mit Berlin; hier wirkte der freundschaftliche Umgang mit

Zelter, Berger, Klein, Rellstab, Reichard und der Milder &c., störend auf das erwählte Brodstudium, und kaum bedurfte es eines Besuchs in Wien und des Genusses der reichen ital. Oper, um den Entschluß zur Reife zu bringen, sich ganz der Musik zu widmen. Nach Berlin zurückgekehrt, studirte D. die Harmonielehre unter Zelter und B. Klein, wurde eifriger Theilnehmer an der neu gegründeten Berl. Mus. Zeitung und debutirte 1826 als Componist mit der Oper „die Rolands Knappen," die auf dem königstädter Theater mit Beifall aufgeführt wurde. Gleich darauf erhielt er ein Engagement als Musiklehrer nach Frankfurt a. M., verließ es aber schon in demselben Jahre, um die ihm angebotene Musikdirector-Stelle am Theater zu Königsberg anzunehmen. In Berlin angekommen, fand er Briefe vor, daß man sich in Königsberg bereits nach einem andern Dirigenten umgesehn. Mit erneutem Eifer wandte D. sich daher wieder der Composition und der musik. Kritik zu; er componirte das Melodram „der Zaubrer und das Ungethüm" für das königstädter Theater (aufgeführt 1827) und die von Holtei gedichtete Oper, „die Bettlerin." 1828 bekam D. abermals ein Engagement als Musikdirector nach Königsberg, wo seine Oper „die Bettlerin" zum Erstenmal gegeben wurde. 1829 erhielt er die Capellmeisterstelle an dem neu begründeten Hoftheater in Leipzig; hier, wo er sich auch 1830 verheirathete, componirte D. das Ballet „Amors Macht" und führte sowohl die genannten Opern als die dritte „Abu Kara" gedichtet von Bechstein, dem Publikum mit glänzendem Erfolge vor. Nach Auflösung des leipziger Hoftheaters übernahm D. auf 2 Monate interimistisch die Direction der Oper in Hamburg und folgte dann 1832 einem Rufe nach Riga; hier erhielt er 1833 das Cantorat an der St. Petri und Domkirche mit dem Titel „städtischer Musikdirector" auf Lebenszeit. Seitdem hat er sich um die Ausübung der Kunst in Riga vielfache Verdienste erworben. 1833 begründete er die dortige Liedertafel, 1834 die Singakademie, übernahm die Direction der Concerte der „Musik. Gesellschaft" und 1836 die Leitung des ersten Musikfestes in den russischen Ostseeprovinzen. 1838 wurde D.s neueste Oper „der Schöffe von Paris" gedichtet von W. A. Wohlbrück, im Laufe des Winters 8 mal mit glänzendem Erfolg gegeben. 1839 übernahm D. auch die Capellmeisterstelle am Rigaer Theater. D.s musik. Thätigkeit beschränkt sich nicht allein auf die genannten 4 Opern, sondern er hat auch sonst manche werthvolle Composition geliefert. — 2) einer der tüchtigsten und berühmtesten Maschinisten Deutschlands, gegenwärtig beim Hoftheater zu Darmstadt. Seine Lebensverhältnisse sind uns unbekannt. Eine neue Donnermaschine, die D. erfunden hat und die aus einfachen

mit dünnem Papiere überspannten Holzrahmen besteht, soll den Donner treuer und stärker als alle bisherigen Vorrichtungen nachahmen. (J. F. u. 3.)

Dorus-Gras (Mad.), geb. zu Paris um 1810, Schülerin des Pariser Conservatoire, gewann ihren ersten Ruf durch die musik. Abendunterhaltungen und öffentlichen Concerte, empfing dann glänzende Anerbietungen von dem Theater zu Brüssel, wo sie mit außerordentlichem Beifall debütirte, und sich bald solchen Ruf erwarb, daß dieses Theater ihr als Stufe diente, um die großartige Scene der Pariser Oper zu betreten, der sie seit 1831 angehört. Ihr Talent, das sich namentlich darauf versteht, die Herzen zu ergreifen und zu rühren, erschöpft alle Schätze der Harmonie, und alle Reize einer kunstgebildeten Vocalisation. Neckend und kokett mit den Noten spielend, tändelnd, gibt ihre Stimme in den wechselvollsten Modulationen Beweise seltener Biegsamkeit und kühner Kraft. Sie gehört zu den glänzendsten Stützen der großen Oper. Die Direction der kom. Oper hatte früher mit ihr unterhandelt, scheute sich aber für diese schöne, reiche und melodische Stimme die geforderte Gage von 12,000 Fr. zu bezahlen, und die Direction der großen Oper, diese Gelegenheit benutzend, bot ihr schnell einen Contract mit 25,000 Fr. — Kürzlich hat Mad. D. G. einige Reisen in die Provinz unternommen, die ihr reichen Gewinn gebracht haben. (— A. —)

Dorval (Mad.), geb. Allan, geb. um 1792, debütirte 1811 in Bayonne, spielte dann an mehrern Provinzialtheatern und heirathete den Schausp. D., kam später nach Paris, wo sie am Gymnase auftrat, dann kurze Zeit beim Théâtre français war und ist seit 1832 ein sehr beliebtes Mitglied des Theaters der Porte-Saint-Martin. Der schlechte Erfolg, den ihre ersten Leistungen auf der Bühne hatten, diente nur dazu, ihren Eifer anzuspornen und bald gelang es ihr, sich einen Namen unter den besten jetzt lebenden franz. Schauspielerinnen zu erringen. Außerordentlichen Beifall erwarb sie sich in den Stücken: le sonenr, la Fiancée de Lamermoor, Antony, Beaumarchais à Madrid u. v. a. Das größte Lob, das man ihr ertheilen kann, ist, daß ihre Leistungen die Frucht tiefen Studiums sind und es doch nicht scheinen. Mad. D. ist jetzt die Gattin des geistreichen Vaudevillisten Merle. (R S.)

Dorvigny, geb. um 1734, Komiker und franz. Lustspieldichter. Er schrieb die Lustspiele: le corsaire provençal, les battus payent l'amende, 1779; la comédie à l'impromptu, on fait ce qu'on peut et non pas ce qu'on veut, oui et non, le désespoir de Jocrisse, welche theilweise so viel Beifall erhielten, daß sie täglich zweimal aufgeführt werden mußten. D. starb 1812 zu Paris in dürftigen Umständen. Er selbst läßt in seiner Apologie des buveurs, 1813, in 8. errathen,

daß er der natürliche Sohn Louis XV. gewesen. Seine Stücke sind von Dyk, Gotter, Jünger u. A. übersetzt und im kom. Theater der Deutschen. Leipzig 1777—86 enthalten.
(E. G.)

Dottore, s. Italienisches Theater und Masken.

Double (Technik), doppelt; Theaterwort der franz. Bühne für denjenigen Schausp., welcher ad interim (s. d.) die Rolle eines andern spielt. Der eigentliche Besitzer des Faches wird chef d'emploi genannt und erhält nach seinen contractlich begründeten Ansprüchen jedesmal diejenige Rolle, welche offenkundig in sein Fach gehört, oder von dem Dichter als dahin gehörig bezeichnet wird. — Verspricht man sich etwas von dem Stücke, so wird jede Rolle sofort doublirt d. h., diejenigen Schausp., welche sich für ein bestimmtes Fach ausbilden, aber nicht chefs d'emploi sind, lernen die Rolle mit, wohnen den Proben bei und müssen stets bereit sein, im Fall einer Krankheit des chef d'emploi dieselbe zu spielen. Bekanntlich hat ein Stück, wenn es gefällt, in Frankreich gleich so viele Aufführungen hintereinander, daß häufig eine Ermattung der Hauptdarsteller eintritt. Dann spielen die D.s oder Triples. — Beim Tode oder Abgang des chef d'emploi hat sein D. das nächste Anrecht auf den Besitz seiner Rollen. Am reinsten ausgebildet ist dieses eigenthümliche Verhältniß beim Théâtre français und bei der Académie royale de musique. Bei dem erstgenannten steht es in genauer Wechselwirkung mit der ganzen Einrichtung der Société (s. d.) Eine Abänderung ist aus diesem Grunde etwas sehr Seltenes, und wenn ein Stück angekündigt ist, so wird es auch gegeben, sollte es selbst mit lauter D.s sein. Auch in Deutschland hat man versucht Doubluren einzuführen, aber sie sind nirgend zu einer durchgreifenden Haltung gelangt. Gut wäre es allerdings, wenn man bei Vorstellungen, die auf einen bestimmten Tag berechnet sind, wie z. B. den Geburtstag des Landesherrn, besondere Feierlichkeiten u. s. w., sämmtliche Rollen doublirte, weil es hierbei oft darauf ankommt, daß die Vorstellung gegeben, nicht wie sie gegeben wird. Aber im Allgemeinen würde sich dieser Grundsatz den gerechten Ansprüchen des Publikums gegenüber nicht durchführen lassen. Das dram. Werk von den besten Kräften einer Bühne dargestellt zu sehen, ist das begründete Recht des Publikums und ein D. kann nie im Zusammenspiel das leisten, was derjenige vermag, der dasselbe mit einstudiert hat. Wollte man das System des Doublirens überhaupt einführen und zu einem anziehenden Theil des ganzen socialen und Verwaltungslebens einer Bühne machen, so wäre eine Theaterschule das beste Mittel um gleichzeitig mit dem Einstudiren eines Stückes die Rollen sämmtlich doppelt zu besetzen. Indessen ist es schon schlimm genug, wenn Noth

und Hindernisse eine Doublure bedingen; sie bei dem jetzigen Zustande des deutschen Theaters täglich wiederkehren zu sehen und dem Publikum schwache Versuche oder Nachahmungen vorführen zu wollen, wo es das Recht hat, das Beste zu verlangen, was die Kräfte einer Bühne vermögen, würde zu großen Uebelständen führen, (L. S.)

Draghi 1) (Antonio), geb. zu Ferrara um 1636, studierte die Musik in Rom und Venedig und gehört zu den tüchtigsten Meistern der alten (classischen) ital. Schule. Er lebte am Ende des 17. Jahrh. als Hofcomponist in Wien. Gerbers Tonkünstler-Lex. zählt 86 Opern von ihm auf, die von 1663—99 erschienen. 2) (Giovanni Battista), jüngerer Bruder des Vor., lebte am Ende des 17. Jahrh. in London, wo er Lehrer der Prinzessin Anna war. Man hat nur 2 Opern: Psyche und The wonders in the sun von ihm, die indessen mit der ital. Schule gar nichts gemein haben und eine fast eigenthümliche Gattung in der Musik bilden. (3.)

Drama (v. griech. Aesth.) In der jüngsten Zeit ist man sich über den Begriff des D. klarer geworden, die philosophische Aesthetik hat ihn hin und her gewandt und zu definiren gesucht, man ist dabei auf glückliche Resultate gekommen, nur nicht auf das wünschenswertheste, daß man ein wirkliches deutsches D. bereitet oder vorbereitet hätte. Wir leben gegenwärtig in einer Periode, wo man viel mehr über Productionen denkt und nachdenkt, als wirklich producirt; selbst die meisten unsrer sogenannten Productionen sind mehr oder weniger Gedankenprocesse über einen oder den andern ästhetischen oder historischen fraglichen Fall. So sind wir uns wohl allmählig über den Begriff, was schön, was erhaben, was anmuthig sei und worin die Merkmale des Schönen, Erhabenen und Anmuthigen bestehen, klarer geworden, ohne deshalb das Schöne, Erhabene und Anmuthige tiefer zu *fühlen*, oder mehr des Schönen, Erhabenen und Anmuthigen zu schaffen als früher. Dies ist eben die Nachtseite unsrer ästhetischen Speculation, daß sie Alles in ein bloßes Raisonnement auflöst, worin man sich behaglich und wohnlich fühlt, weil, ohne Ausnahme, jeder einigermaßen Gebildete wohl zum Denken, Raisonniren, Urtheilen und Aburtheilen, aber nicht eben so leicht zum Produciren gelangen kann. Als Aristoteles zu definiren und zu systematisiren begann, hatte sich Griechenlands Poesie und Geschichte bereits abgelebt. Was die Definitionen des Begriffs D. betrifft, so besagen sie, nur mit andern Worten, genauer oder ungenauer, mehr oder weniger umgränzend, mehr oder weniger umfassend, mehr oder weniger treffend fast immer ein und dasselbe: D. bedeutet *Handlung*, nicht,

im Sinne des Acts, einen Theil der Handlung, sondern die Handlung selbst, oder wie Wackernagel („Ueber die dram. Poesie") den Begriff erläutert: D. ist ein Verlauf von epischen Begebenheiten, angeschaut in einem Verlaufe von lyrischen Zuständen, und dargestellt in Form des Gesprächs mit Begleitung des Gebärdenspiels; eine dialogisch und mimisch dargestellte Handlung. Das D. ist die innige Verschmelzung des Lyrischen mit dem Epischen, des Subjectiven und Objectiven, die Poesie des wahren Schönen, wie Düntzer sagt, zugleich die vollendetste Art der Poesie, wie die späteste; das D. verlangt, daß ihm lyrische und epische Richtungen vorangegangen sein müssen, um sich aus beiden aufzubauen. „Unter allen Spielen," sagt A. W. von Schlegel, „ist das Schauspiel unstreitig das unterhaltendste. Wir sehen handeln, wenn wir selbst nicht bedeutend handeln können. Der höchste Gegenstand menschlicher Thätigkeit ist der Mensch, und im Schauspiele sehen wir Menschen im freundlichen oder friedseligen Verkehr ihre Kräfte an einander messen, als verständige und sittliche Wesen durch ihre Meinungen und Gesinnungen auf einander einwirken und ihre Verhältnisse gegenseitig entscheidend bestimmen." Im Epos führt der Dichter seine Personen erzählend ein, im D. führen sie sich selbst ein; dort wird die Handlung berichtet, hier geht sie vor; was dort gleichsam in der dritten Person geschieht, geschieht hier in der ersten. Der Dramatiker stellt, wie Goethe sagt, die Begebenheiten als vollkommen gegenwärtig dar; hieraus entspringt jene Unmittelbarkeit der Wirkung, welche das D. vor allen Dichtungsgattungen voraus hat; kein Dichtungsgenre läßt sich, um so zu sagen, so auf der That ergreifen wie das dram. Im Roman sollen, wie Goethe sagt, vorzüglich Gesinnungen und Begebenheiten dargestellt werden, im D. Charactere und Handlungen. Die beiden Hauptgattungen des D.'s sind die Tragödie und die Comödie. (s. d.) Ueber die Bedeutung und Tendenz beider ist man sich erst in letzter Zeit klarer geworden, und daß man es geworden, ist ein Hauptverdienst unsrer philosophischen Aesthetik. Bis auf die letzte Zeit faßte man den Begriff des Tragischen zu unbestimmt, den des Komischen zu gemein auf, obgleich unsre Lustspieldichter in jedem Augenblick das erhabene Gesetz verletzen, dem auch das wahre Lustspiel unterworfen sein sollte; denn dazu ist das Lustspiel nicht da, daß es bloß belustigen soll; das thut jeder Bajazzo, jeder Grimassier, jeder Anecdotenerzähler auch; es hat einen höhern Zweck, so gut wie die Tragödie, den Zweck der Erhebung oder, wie sich Aristoteles ausdrückt, der Katharsis (Reinigung). Inwiefern auch das Lustspiel dieses oberste Princip haben kann, s. „Komisch," und inwiefern das Tragische, s. „Tragisch." Hier sei nur

so viel gesagt, daß der Held eines D.'s, welcher Art es auch sei, ein trauerspiel= oder lustspielartiges, immer in einem Kampfe begriffen dargestellt werden soll, in einem Zustande des Wollens und Strebens, des seinem Naturell entsprechenden consequenten Handelns, während er unablässig Hindernisse zu bekämpfen hat, denen er entweder unterliegt oder die er besiegt; ja, diese Hindernisse können sogar aus seinem Naturell, so gut wie die Lust, sie zu bewältigen, hervorgehen, der Kampf kann auf rein psychischem Gebiete geführt werden, was allerdings das höchste Genre der dram. Poesie sein würde, wie zum Theil Hamlet, noch mehr Goethe's Faust oder Byron's Manfred. Doch ist ein dram. Dichter auf keinem Terrain Verirrungen allerlei Art so ausgesetzt, wie auf diesem, und ein junges Talent, das nicht gerade mit Shakspeare, Goethe oder Byron concurriren kann, hat sich vor solchen sogenannten metaphysischen D.n wohl in Acht zu nehmen. Daß der Held eines D.'s die seinem Wollen sich entgegenstellenden Hemmungen besiegt oder ihnen unterliegt, macht an sich das D. weder zu einem Lustspiel, noch zu einem Trauerspiel; es kommt hier ganz auf die Individualität des Helden, auf das Mißverhältniß zwischen Person und Zweck, Umständen und Zweck, Mittel und Zweck an und auf die Art, wie er unterliegt oder siegt. Nicht das Factum, sondern das Wie des Factum ist hier das Entscheidende und Unterscheidende. Das D. soll erheben und reinigen; das Erhebende und Reinigende im D. ist immer das Tragische; daß aber überall im Lächerlichen und Komischen der ächten Art ein Element des Tragischen vorhanden sei, ist nachzuweisen und wird in den Art. „Komisch" und „Lächerlich" nachgewiesen werden. Auf dieses tragische Element im Lächerlichen scheinen die bisherigen Interpreten des Komischen wenig reflectirt und daher die Sache sich schwer gemacht zu haben. Das D. besteht, wie bekannt, aus einer dreigliedrigen Handlung: Exposition (s. d.), Verwickelung oder Schürzung des Knotens, endlich Auflösung oder Catastrophe (s. Catastrophe und Denouement.) Den eigentlichen Kern der Catastrophe nannten die Griechen Peripetie (s. d.), den Umschlag ins Gegentheil. Ueber die Eintheilung des D.'s in Acte und Scenen, s. Auftritt, Act und Scene; wie sich das D. unter den verschiedenen Völkern entwickelt hat, s. die besondern Artikel: Alte Bühne, Chines. Dänische, Deutsche, Engl., Franz., Indische, Ital., Span. Bühne u. s. w., und wie das moderne D. sich zu dem D. der Griechen verhält, s. vorzüglich Modern und Romantisch. Ueber die früher sehr arg mißverstandenen Begriffe des Aristoteles von Einheit des Orts und der Zeit, s. Aristoteles und Einheit (des Orts und der Zeit), und über die

streitige Frage, ob Prosa oder Vers und wann und wie Prosa oder Vers anzuwenden seien, s. Prosa, Sprache (eines D.'s) und Vers. Man verwechsele übrigens nicht den Begriff des Theatralischen mit dem des Dramatischen (s. auch Theatralisch); das rein Theatralische ist vom höheren ästhetischen Standpunkte selten zu billigen; es ist das Vorübergehende, der Mode Unterworfene, das Dramatische das für alle Zeiten Dauernde, Gesetzliche und Gesetzgebende; das Theatralische, das Unwesentliche, das Dramatische, das Wesentliche; Sophocles und Aeschylus haben für uns nichts Theatralisches mehr, aber das Dramatische in ihnen wird für ewige Zeiten in Geltung bleiben. So ist die jedem Character genau angepaßte dram. Sprache, wofür übrigens abermals Shakspeare als Muster aufgestellt werden darf, himmelweit verschieden von der jetzt beliebt und gäng und gäbe gewordenen lyrisch theatral. Sprache, worin Jeder so lange fortraisonnirt, bis er sich ausgesprochen, und Keiner die Rede von da fortschiebt, wo der Andre sie stehen gelassen. Uebrigens ist in einem D. Haupterforderniß, daß in ihm nichts, weder Character noch That, von vornherein als fertig, vollendet gegeben wird; sondern daß Alles vor unsern Augen sichtlich entsteht, wächst und wird. Dies Werden der That finden wir nirgends großartiger und in innigerer Gemeinschaft mit dem Werden der Charactere dargestellt als bei Shakspeare, besonders im Macbeth; auch Goethe und Schiller haben in dieser Hinsicht Meisterhaftes geleistet, während die meisten unsrer neueren dram. Dichter, und mit ihnen die Schausp., Alles auf der äußersten Spitze des schon Fertigen zu halten lieben. 2) D. als selbstständige Unterabtheilung der dram. Poesie. Wenn mit dem Worte D. Lustspiel, Trauerspiel und Oper zusammengenommen bezeichnet wird, so haben sich aus diesen wieder der Mittel- und Unterarten verschiedene, wie Tragicomödie, Posse, historisches Schau- und Trauerspiel, Familiengemälde, Melodrama u. s. w. gebildet, unter denen wir besonders einer erwähnen müssen, die wir nach den Franzosen D. nennen, denen wir auch die Gattung verdanken, die sie selbst, wie folgt, erklären: „Wir wendeten," sagen sie, „die allgemeine Bedeutung des griech. Wortes, auf eine specielle Schauspielgattung an, die halb dem Lustspiele, halb dem Trauerspiele, angehört. Vergeblich haben sich ihre Erschaffer nach einem Titel für diese Bastardsnatur bei den Alten umgesehen, denen sie fremd war, und er ist denn auch so lächerlich, wie die Sache, die er vorstellt. Unser D. ist ein Theaterstück, worin der Dichter rührende Auftritte aus dem gemeinen Leben mahlt. Indem er seine Sitten schildert, gehört es dem Lustspiele an, und weicht von

ihm ab, da es sich nicht mit seinen Lächerlichkeiten, sondern den Lastern und ihren Folgen beschäftigt. Es ähnelt dem Trauerspiele, denn sein Zweck ist Rührung, entfernt sich aber wieder von ihm, durch Schilderungen aus dem bürgerlichen Verkehr, und Vermeidung der Mächtigen der Erde. Mit der Erklärung des D.'s verbindet sich auch die Nothwendigkeit, daß es der Geschmack von sich weisen muß, da es gegen die guten Sitten streitet; das böse Beispiel, gleichviel in welcher Form dargestellt, bleibt immer gefährlich. Schlechtes gehört dem Laster an; nun sagt man freilich, der Verbrecher werde im D. nach Gebühr gestraft, aber er muß doch auch, wenn auch nur momentan, darin im Glücke erscheinen, soll das Interesse nicht gefährdet werden, und diese Reflexion genügt, um für die Unmoralität des Thema's zu sprechen. Um Abscheu gegen Verbrechen einzuflößen, müssen sie von den höchsten Lebensclassen ausgehen" u. s. w. Man sieht, daß hier nur von den ersten Erscheinungen dieser Abart, von denen des La Chaussee und seiner Nachahmer gesprochen wird, Erscheinungen die begreiflich auf uns übergingen, und die von ihren Anhängern das „rührende," von den Widersachern das „weinerliche" Lustspiel genannt wurden. Ueber beide ist die treffliche Abhandlung Lessings „von den weinerlichen oder rührenden Lustspielen," nachzulesen, und Schlegel sagt, bei Erwähnung unseres Lustspieles, daß es, so wie der Ernst sein Feld im Zwecke der ganzen Zusammensetzung und in der hervorgerufenen Theilnahme und sittlichen Beurtheilung findet, es in das belehrende oder rührende Schauspiel übergehe, und davon sei nur ein Schritt bis zum bürgerlichen Trauerspiele übrig. Man habe von diesen letztgenannten Arten, (die Lessing höchst geistreich aus dem Character der Franzosen und Engländer entwickelt, welche Letztere das bürgerliche Trauerspiel schufen,) als ganz neuen Erfindungen, ein großes Aufsehen gemacht und eigene Theorien dafür gebildet; aber das Neue in ihnen, wäre nur das Verfehlte: gesuchte Natürlichkeit, Pedanterie in den Familienverhältnissen und verschwendete Rührung. Er, so gut wie Lessing, entkräfteten übrigens den Ausspruch des Franzosen, als sei diese Vermischung des Ernstes mit dem Scherze den Alten fremd geblieben, und beweisen es Beide mit Beispielen aus Plautus und Terenz. Wenn aber auch solche Schauspiele und D.n auf poetisches Verdienst keinen Anspruch machen können, weil sie sich zu nahe an die prosaische Natürlichkeit halten müssen, um innere Wahrheit zu haben, so können sie, ohne Uebertreibung in ihren nöthigen Bestandtheilen, neben andern dram. Dichtungsarten recht wohl bestehen, wie es denn auch ·r Fall ist. (H. M. und C. L.)

Dramaturgie, oder **Dramaturgik**, (Aesth.) Schauspiellehre; sie umfaßt das Bedürfniß des Dichters, wie des Schausp.s, beurtheilt das Gedicht, wie die Darstellung, und wird in motivirtem Tadel und Lobspruch zur Lehrerin. In diesem Sinne eröffnete Lessing seine D., die er sich leider bald zu beschränken, und den Darsteller als solchen von ihrem Genusse auszuschließen gemüßigt sah. Er hat sich darüber ausgesprochen, und das Factum dieses Schausp.=Dünkels (von Mad. Hensel, nachmaliger Seyler, damals ausgehend) ist in der hamburger Theatergeschichte (s. den Art.) nachzulesen. Schon in der Entwickelungsperiode des deutschen Theaters reifte demnach die Sucht, sich gelobt zu sehen und Tadel (auch den leisesten) nicht ertragen zu wollen, wie denn diese Selbstgeburt bis zur neueren Zeit, die vollsten Früchte getragen, und so manchen Lehrer zurückscheuchte. Möge sich deshalb die D. nicht ganz von der Kunst und ihren Jüngern abwenden, auch sie mußte mit ihr verfallen; aber es fehlt, gottlob, noch nicht an würdigen Organen, noch nicht an Lernbegierigen, die ihnen horchen. Mögen beide auch spärlicher in der stets wachsenden Fluth auftauchen, möge die jetzige Zeit einen großen Stillstand, also einen allgemeinen Verfall bezeichnen, die Kunst ist zu schön und mächtig in sich, als daß sie sich nicht wieder erheben sollte. Der Einwurf, es sei immer so gewesen, ist ein nichtiger, und wenn auch der Fehler bestand, die Vorzüge schnellten ihn in die Höhe; jetzt ist es umgekehrt. Es ist aber zu tüchtig vorgearbeitet, wir sind zu reich an trefflichen D.n, an Theorien, an Lehrbüchern der Aesthetik, und Lessing, Schlegel, wie ihre Sinn= und Geistverwandte werden nicht umsonst vorgeleuchtet haben. Die Wasserfluth sogenannter Kritiken, wird mit den Afterkünstlern, die sie hervorriefen, nach und nach versiegen, und ist der Kreis nur erst wieder enger geworden, so werden Kunst und Zeitgeschmack aus dem Verfalle siegreich auf's Neue hervorgehn. Der Uebergang von der alten Zeit zu den Bedürfnissen und Anforderungen der neueren, ist längst ausgebildet, liegt klar vorgezeichnet vor uns und die Schwäche ist verwerflich, Alles schon verloren zu geben; dazu ist die Ausübung der dram. Kunst, noch zu jung in ihrem Bestande. Vor allem überzeuge sich der Darsteller, daß seine Persönlichkeit in der D. eine untergeordnete Rolle spielt und finde in dem Verdammungsurtheile: daß die Kunst nur durch den Künstler gefallen sei, die Aufforderung, Verlorenes wieder zu gewinnen und der D. ihr volles Recht, ihre hohe Bedeutung wieder zu geben. Reiche Schätze sind uns bereits von ihr geboten, und warten nur auf Benutzung. — Der Dramaturg ist Lehrer für Dichter und Darsteller; er zeichnet dem ersten

die Regeln vor, so weit sie bestehen und als solche anerkannt sind; er hilft dem Schausp. zum Verständniß der Dichtung und prüft, wie er sie aufgefaßt und uns wiedergegeben. In gleicher Eigenschaft wirkt er auf den Zuschauer, und verhilft ihm zum Standpunkte, von welchem aus er die Dichtung zu betrachten hat; macht ihn vertraut mit ihrem historischen Theile, und gibt ihm Kenntniß von den Sitten und Gebräuchen des Landes, wohin sie verlegt ist, ihm ihre Verbindung mit der poetischen Tendenz erläuternd. So, als unentbehrlichster Vermittler, sollte er viel höher in der allgemeinen Anerkennung stehn, und die Dichtung muß es nur zu oft entgelten, wenn seine Stimme ungehört verhallt. Die spärliche Würdigung von Calderon's trefflichem „Arzt seiner Ehre," in Deutschland gibt hiervon ein schreiendes Beispiel; vergeblich erschöpften sich Dramaturgen, den in jener Zeit in Spanien herrschenden Begriff von Ehre zu verdeutlichen; man wollte ihn nicht fassen, und brach mißbilligend den Stab über die Dichtung, nach dem Criminaljustizcodex unserer Zeit. — Welche Kämpfe hatte nicht Tieck als Dramaturg in dem kunstgebildeten Dresden zu bestehn! Eingeräumt, daß er zu plötzlich und starr auf den Beitritt zu seinen Ansichten drang, daß er jäh vom Augenblick erzwingen wollte, was erst nach und nach zu gewinnen war, dürfte deshalb eine jede verworfen werden, die von ihm ausging? — Hier war offenbar das Kind mit dem Bade verschüttet, denn wer möchte dem hochgebildeten Dramaturgen selbst dann seine Anerkennung versagen, wenn man über die Wahl seiner Mittel nicht einverstanden ist, wenn man den gleichen Flug zur Höhe mit ihm nicht wagen zu können glaubt? — Die Anstellung eines Dramaturgen, und vor allen sein Wirkungskreis bei der Bühne, wie selten sie jetzt besteht, sollte überhaupt auf das Bestimmteste erörtert und vorgezeichnet sein. Nicht in aller Freie kann die Poesie sich auf der Bühne bewegen und es ist genau zu erwägen, wieviel der Phantasie des Zuschauers angemuthet werden darf, wie sie zu wecken, zu pflegen und zu nähren ist. Einschränkungen und eine systematische Cultur müssen daher statt finden und die Praktik in Erwägung gezogen werden, aber mit strengstem Maaße, oder der Fall in die Prosa ist entschieden. — Die Theorie der Dichtkunst unterscheidet Dramatisches vom Theatralischen und schreibt die Regeln vor, wie Beides mit einander zu verbinden; dies in Ausführung zu bringen, sei die Aufgabe des Dramaturgen; denn dem Lehrer der Dichtkunst steht es zu, den Dichter diesen Regeln seiner kritischen Anordnung zu unterwerfen, wobei ihm die practische Erfahrung berathend zur Seite steht. Der angestellte Dramaturg mache durch Vorlesung

der Dichtung, die zum Aufführen bestimmt ist, sie dem gesammten darstellenden Personale in allen Theil klar, oder theile seine geistige Kraft dem dazu Beauftragten mit, wenn ihm selber die Kunst des Vorlesens abgeht. Ueber Vorlesungen und den Vorleser selbst, über die unumgängliche Nothwendigkeit Beider, hat sich Müllner so unendlich practisch ausgesprochen, daß es nur der Hinweisung auf ihn bedarf. Die Pflegung solcher Zweige einer geistigen Verwaltung sollte nun unbedingt von den Hofbühnen ausgehen, wo nicht der Kampf mit den Mitteln vorgeschützt werden kann; das von ihnen gegebene Beispiel würde Nachahmung erwecken nnd die Folgen heilbringend für die Kunst sein. Der Intendant müßte den bühnenkundigen, practischen Leiter mit dem geistigen vermittelnd einen und beide dürfen sich nicht feindlich gegenüber stehn, der eine nicht, wie es kleinlich oft geschieht, über einen fehlgeschlagenen Versuch des andern triumphiren. Immermann hat ein ruhmwürdiges Beispiel in jüngster Zeit gegeben, beide Chargen in sich selber vereinigt und gezeigt, wie viel man dadurch, selbst mit beschränkten Mitteln zu leisten vermag, (s. Düsseldorf und Immermann). Dagegen ist die Anstellung des Dramaturgen häufig entweder nur nominell, oder störend, aus den oben angeführten Gründen; will und darf er durchaus dem bühnenkundigen Director oder Regisseur keine Stimme einräumen, wie denn leider viele unsrer jungen dram. Dichter, mit Hohn auf Kenntniß des Theatral. herabsehn, so trifft die Schuld den Intendanten. Der Begriff des Theatral.n (s. Drama und Theatralisch) unterscheidet sich sehr bestimmt von dem des Dram.n Wie sich Dialogisches zum Dram.n gestalten kann, hat Schlegel durch Hinweisung auf das Gespräch des Socrates mit Hippias (Ueber dram. Kunst rc. Th. 1. pag. 30) trefflich erläutert. Eben so gestaltete sich oft das Epische dram., ohne darum theatral. zu sein, wie wir auch viele dram. Dichtungen zählen, die ihm nicht entsprechen, noch entsprechen wollen. Zur Erkenntniß aller dieser Theorien zu gelangen, sind dem Künstler

Dramaturgische Studien natürlich unumgänglich nöthig; sie bilden einen wesentlichen Zweig seines schönen Berufes. Sehr häufig fehlen dem von edlem Durste getriebenen Jünger die Angabe, wie er ihn zu befriedigen hat und es scheint hier ein Verzeichniß der Quellen, das weit entfernt ist auf Vollständigkeit Anspruch zu machen, ganz an der Stelle. Schon Sulzer und Blankenburg, in den Zusätzen, hängen ein solches ihrem Art. Drama an; erfolge denn nun ein ähnliches mit Berücksichtigung der Erscheinungen der neueren deutschen dramaturgischen Literatur. Von den ge=

sammelten Werken wird nur der Name des Dichters angeführt und die durch ihn veranlaßten Ergänzungsschriften schlage der Suchende in Enslin's Bibliothek der schönen Wissenschaften nach, wie bei Goethe, Schiller, Shakespeare u. a. m. — **Gesammelte Werke;** Ayrenhoff, sämmtl. Werke, herausgegeben von Retzer. Wien 1814. Börne gesammelte Schriften. Hamburg, 1829—31. Bredow, G. G., Schriften. Breslau, 1823. Calderon in den verschiedenen Uebersetzungen und Erläuterungsschriften; Goethe, Herder, Fr. Horn, Lessing. Lenz, J. M. R., gesammelte Schriften, herausgegeben v. Tieck. Berlin, 1828. Lichtenberg, H. P. Sturz, (Beide über die engl. Bühne und besonders über Garrick.) Müllner. Th. und A. West (Schreyvogel) gesammelte Schriften. 2 Bde., Braunschweig, 1829. Shakespeare (Erläuterungsschriften im Cataloge Enslin's und den Notizen in den verschiedenen Uebersetzungen.) A. W. und F. v. Schlegels Schriften. Sonnenfels, gesammelte Schriften. Wien, 1783 — 87. Steigentesch, E. A. F. v., gesammelte Schriften. Darmst. 1819. (5. Band.) u. a. m. **Dramaturgie, Theorie, Geschichte, Miscelle u. s. w.** Batteux, C., n. d. Franz. von Ramler. Leipzig. Binder, das Theater in seiner Entstehung u. s. w. Nürnberg, 1832. Bouterweck, Aesthetik. Göttingen, 1824. Geschichte der Poesie und Beredsamkeit. Göttingen, 1810—19. 12 Bde. Chronologie des Theaters von Schmidt. Düntzer, Goethe als Dramatiker. Leipzig, 1837. Eberhard, J. A., Handbuch der Aesthetik. Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Halle, 1807—20 und 1790. Engel, Ideen zur Mimik. Eschenburg, J. J., Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste. Berlin, 1783 u. 1817. Dram. Bibliothek. Berl., 1793. Beispielsammlung zur Theorie und Literatur. Berlin, 1788—95. Flögel, K. F., Gesch. der kom. Lit., Gesch. d. Burlesken, des Grotesken, der Hofnarren. Leipzig, Liegnitz, 1788 — 94. Gottsched, J. C., nöthiger Vorrath ꝛc. 2 Thl. Leipz., 1757. 60. 65. Dram. Miscellen von Berling, Grillparzer u. s. w. Wien, 1830. Halirsch L., dram. Skizzen. 2 Thle. Leipz., 1829. Hoffmann, J. C., Leiden e. Theater-Directors. Jeitteles, Aesth. Lexicon. Wien, 1835 — 37. Iffland, Fragmente über Menschendarstellung. Gotha, 1785. Böttiger, K. A., Entwickelung des Iffland. Spieles ꝛc., Leipzig, 1796. (Siehe über Iffland die Erläuterungsschriften.) Kannegießer, P. F., üb. die kom. Bühne der Alten. Breslau, 1817. Klingemann, A., Kunst und Natur. 3 Thle. Braunschw., 1823 — 27. Köchy, über die deutsche Bühne. Berlin, 1821. Lavater, Physiognomik. Lewald, A., Theater-Revüe. 3 Bde. Stuttg., 1835. Möser, Harlekin oder die Vertheidg.

des Groteskkom. Moritz, Anton, Reiser. Berlin, 1785. Rahbeck, Briefe eines alten Schausp.s a. s. Sohn. Kopenh., 1785. Riccoboni, A. F. und F. L. Schröder's Vorschrf. über d. Schauspielkunst. Leipz., 1821. Richter, (Jean Paul), Vorschule der Aesthetik. Stuttgart, 1813. Richardson, S., über die wichtigsten Charactere Shakespeare's. (s. Shakspeare's Ergänzungsschriften.) Schink, J. F., dram. Fragmente. Wien, 1781—84. Dram. Monate. 4 Bde. Schwerin, 1790. Dram. u. a. Skizzen. Wien, 1793. Das Theater zu Abdera. 2 Thle. Berlin, 1787—89. (Alle zu beachten.) Schlegel, A. v., über dram. Kunst und Literat. 3 Bde. Heidelb., 1817. Characteristiken n. Kritiken. Königsb., 1801. Schmidt, F. L., dram. Aphorismen. 3 Bde. Hamburg, 1820 — 28. Schreiber A., dram. Blätter. Frankf., 1788—89. Seckendorf (Pater Peale), Vorles. über Declamation und Mimik. Braunschw., 1815. Sievers, G. L. P., kritische Schausp.-Studien. Braunschw., 1813. Signorelli, P. M., Geschichte d. Theaters. 2 Thle. Bern, 1783. (angefochten, aber doch brauchbar.) Sismonde de Sismondi, die Lit. des südl. Europa's. Leipzig, 1826. übers. v. Hain. (sehr zu beachten.) Strodtmann, Abhandlung von den Pantomimen. Schütze, J. F., satyrisch und ästhet. Hand- und Taschenwörterbuch f. Schausp. Hamb., 1790. C. Tieck, dramaturgische Blätter. Bresl., 1825 und 26. Sulzer's allgem. Theorie, mit Blankenburgs Zusätzen und den Nachträgen. Leipzig, 1774 — 98 u. a. m. Wackernagel, über die dram. Poesie, academ. Gelegenheitsschrift. Basel, 1838. **Lexica. Almanache und Taschenbücher.** Almanache von Collin, Iffland, A. Klingemann, Lembert, F. L. Schmidt, Müllner. Reichard, H. A. O., gothaischer Theaterkalender von 1775 — 1800. (sehr wesentlich zur Gesch. d. Theaters.) Taschenbuch Minerva (wegen Böttigers Erklärungen der Kupfer.) Schmieders Taschenbuch. Wiener Hoftheater-Kalender. Taschenbücher f. d. mannheimer Hofbühne. Lewald, histor. u. krit. Theaterchronik von Wien. Wolf's Almanach. (Bühnenverzeichnisse) u. a. m. **Oertliche Bühnengeschichte.** Blümner, Geschichte des leipziger Theaters. Leipzig, 1818. Grabbe, das Theater in Düsseldorf. Düsseldorf, 1835. Fuchs, chronol. Taschenbuch des großherzogl. hessischen Hoftheaters zu Darmstadt. Darmst., 1832. K. J. Küstner's Rückblicke auf das leipziger Stadttheater. Leipz., 1830. Plümicke, Entwurf einer Theatergesch. v. Berlin. Berlin, 1831. J. F. Schütze, hamburger Theatergesch. Hamb. und Leipzig, 1794. Gesch. des Hof- und Privattheaters in Dresden u. a. m. **Biographien.** Brandes, meine Lebensgeschichte. Clairon, Betrachtungen über sich selbst. 2 Thle. Zürich, 1788—89. Dräxler, K. F., Eßlair in Prag 1826. (s. auch Almanach

von Klingemann.) Ermin, F., Devrient in Wien. 1829. Funck, Erinnerungen a. m. Leben. 2 Bde. (Iffland und Devrient.) Garrick. Kopenh., 1771. Goldoni, C., Memoiren od. Schicksale. 3 Bde. Leipz., 1789. Habatsch, F. J., Leberhase Huls. Wien, 1834. Rahbeck, Erinnerungen a. m. Leben. Wien, 1834. Ed. Kean, v. Lotz. Sophie Müller. F. L. Schröder, Beitrag zur Kunde der Menschen und des Künstlers. Hamb., 1822 u. a. m. **Zeitschriften und Journale.** Abendzeitung mit Didascalien. (NB diese, so wie andere Zeitschriften, enthielten bei ihrer Entstehung, und in den früheren Jahrgängen, weniger Correspondenzartikel, dafür aber höchst beachtenswerthe Abhandlungen, (v. Böttiger) Beurtheilungen neuerer und älterer Schauspiele, Hinweisungen auf die dram. Literatur u. s. w.) Bertram, Literatur und Theaterzeitung. 7 Bde. 1778 — 84. Berlin. Ephemeriden der Literatur und des Theaters. 3 Bde. Berlin. 1785 — 87. Annalen des Theaters. 5 Bde. 1788—93. (höchst beachtenswerth.) Holtei, C. v., monatl. Beiträge zur Gesch. und Literatur d. Theaters. 3 Thle. Berlin, 1827 — 28. Die Biene, Zeitschrift, herausg. v. Kruse, Haeseler, später Ludwig. Hamburg. (Wegen F. W. Zimmermanns Kritiken.) Dramaturgische Blätter von Tieck, zur dresdner Morgenzeitung. Holtei, deutsche Blätter. Breslau, 1823. Köchy, rheinische Theaterzeitung. Mainz. Mitternachtszeitung (unter Müllner.) Morgenblatt. Schillers Horen, Thalia und neue Thalia. Goethe, Propyläen. Rheinische Musen. Mannheim, 1794 — 97. Originalien (wegen F. G. Zimmermann's Kritiken 1817 — 20.) Zimmermann's dram. und Neue dramaturgische Blätter. Weimarische Blätter von Peucer. Reichard's Theaterjournal von und für Deutschland. Gotha, 1777—84. Schink, hamburger Theaterzeitung. Theaterzeitung von Rhode. Berlin, 1800. Unterhaltungen für das Publikum v. A. Lewald. Dram. Wochenblatt, in besondern Bezug auf die königl. Bühne von Berlin. 1815 — 17. (Höchst empfehlenswerth, aber selten, da es auf Kosten des Grafen von Brühl gedruckt, und die Auflage zurückgenommen.) Allgem. Theaterchronik. Leipz., 1832 — 40. Theaterfreund von Alvensleben. Leipz., 1837. Die berliner, breslauer, wiener, 2c. Theaterzeitungen u. m. a. (C. L)

Draperie (Decorationswes.), Bekleidung, Gewandung, Stoffgehänge. Gewöhnlich trennt eine D. das Proscenium nach aufgezogener Vordergardine von der Decoration; auch die sogenannten Zimmersoffitten bestehen aus gemachten D.n, weil die verschiedenen Zimmerdecken einen zu großen Raum unter den hängenden Decorationen einnehmen würden. Die D.n sind ein Ueberbleibsel jener Zeit, wo die ganze Bühne nur mit Vorhängen drappirt war, und haben sich trotz ihrer

Widersinnigkeit bis jetzt auf allen deutschen Theatern erhalten. Die Schwierigkeit des Raums für die Zimmersoffitten ist nicht so groß, daß nicht entsprechende Deckensoffitten zu jeder einzelnen oder eine zu mehreren Decorationen sollten aufgehängt werden können; besonders wenn man die Mühe nicht scheut, täglich nach dem Bedürfniß umzuhängen (s. Soffitte); daß aber die erste Coulisse noch D. ist, erscheint unbedingt unnöthig; es entfernt Thüre und Fenster zu sehr von dem Proscenium und läßt die Decoration keinesweges besser hervortreten, was eigentlich als Grund für diese D. der ersten Coulisse angegeben wird. Dicht hinter dem Proscenium ist eine D. nothwendig, um den Rahmen der Bühne nicht in zu einförmigem Viereck erscheinen zu lassen, und es ist gut, wenn die feststehende D. den aufgerollten oder zurückgeschlagenen Vorhang andeutet, wenn dieser selbst eine D. vorstellt und nicht etwa Architectur oder allegorische Gegenstände zeigt. Daß diese Prosceniums = D. **Manteau d'Arlequin** genannt wird haben wir schon im Art. Avantscene erwähnt. — Andere D.n an Thronen, Ruhebetten, Baldachinen u. s. w. sind Sache des Decorateurs oder Tapezierers, der sie anzufertigen hat. (L. S.)

Drastisch (v. griech. Aesth.), kräftig, stark, wirksam. Das Drama als Ganzes wirkt d.er auf das Gemüth, als jede andere Gattung der Poesie, da es eine wirkliche Handlung vor uns aufrollt, während andere Dichtungsarten nur erzählen. Im Drama aber wirken wieder die wahrhaft tragischen oder komischen Momente und Situationen besonders d. auf den Zuschauer. Zur Hervorbringung dieser Wirkung aber gehört vor Allem, daß das D.e natürlich aus der Handlung selbst hervorgehe und nicht des bloßen Theatereffectes wegen ohne genügende Motivirung hineingelegt werde. (s. Coup.) (B.)

Drechsler (Joseph), geb. 1782 zu Wallischbürchen in Böhmen, widmete sich, nachdem er von seinem Vater Unterricht in der Musik erhalten und in Passau Generalbaß gelernt hatte, der Theologie; gab sie jedoch bald wieder auf und ging nach Wien, wo er 1810 Correpetitor am Hofoperntheater, 1814 Vice = Capellmeister, 1821 Capellmeister an der Universitätskirche und am Josephstädter Theater wurde; 1824 ging er in gleicher Eigenschaft an das Leopoldstädter Theater über, wo er bis 1829 blieb, sich dann aber von der Bühne zurück zog. D. hat sich um die Wiener Localoper und das Singspiel sehr verdient gemacht; unter seinen Opern sind: Claudine von Villabella, der Zauberkorb und Pauline auf den meisten deutschen Bühnen mit großem Beifall gegeben worden; außerdem schrieb er die Musik zu einem Melodram: der verlorne Sohn und zu 18 Possen und Zauberspielen, von denen: der Bauer als Millionär, der Diamant des Geister=

königs, der Berggeist, die Schlangenkönigin, Sylphide, der Tausendsassa, der Wunderdoctor u. m. a. ebenfalls die Runde über alle Theater gemacht haben. Seine Musik ist leicht, melodisch und wohlgefällig, mehrere seiner Lieder sind Volkslieder im eigentlichsten Sinne geworden und es ist zu bedauern, daß seine Arbeiten meist an Productionen gefesselt sind, die ihrer Natur nach nur eine ephemere Existenz haben. (3.)

Dreiklang (Musik), s. Accord.

Dreimaster (Gard.), scherzhafte Benennung der großen 3 eckigen Hüte, die im vor. Jahrh. Mode waren.

Dreistigkeit, ein Glück für den Schausp., wenn er sie besitzt, ohne dreist zu scheinen; ein Unglück, wenn sie vom Publikum deutlich erkannt wird. Ein dreistes Auftreten ist besonders der Jugend eigen, die noch gar nicht erkennt, wie schwere Verantwortlichkeit vor dem Publikum auf ihr lastet; je länger man Schausp. ist, je weniger dreist, je weniger zuversichtlich wird man. — Die sichtbare D. wirkt unangenehm auf den Zuschauer und erweckt ein ungünstiges Vorurtheil gegen den Darsteller; besonders verführt beim Komiker zu große D. zum Uebertreiben. — Eine gewisse Befangenheit im Anfange macht einen günstigern Eindruck, als zuversichtliches Auftreten, und besonders verletzt bei Frauen der dreiste Blick ins Publikum, das Mustern der Zuschauerreihen u. s. w. — Hier das richtige Maaß zu treffen ist entweder natürlicher Takt oder durch Anschauen Anderer angeeignet. (L. S)

Dreizack, 1) s. Bart. 2) (Alleg.), das Attribut der Herrschaft auf dem Meere, besonders dem Poseidon eigen.

Dresden (Theaterstat.), Haupt- und Residenzstadt des Königreichs Sachsen an der Elbe; eine der reizendst gelegenen Städte Deutschlands mit 65,000 Einw. und unzähligen Kunstschätzen. Auch in D. stellt sich eines der Hauptfacta der allgemeinen Theatergeschichte gleich anfänglich heraus, nämlich daß die ersten Vorstellungen kirchlich waren. Zwar mangeln alle näheren Berichte, wie sie dargestellt wurden, aber aus der frühesten Geschichte D.s geht hervor, daß herumziehende Mönche dergleichen bisweilen aufführten. — Das erste wahre Stück wurde 1627 im April bei Gelegenheit der Vermählung der Schwester des Churfürsten, Sophie Eleonore, mit George, Landgrafen von Hessen-Darmstadt aufgeführt; es war Opitz's Daphne, ein deutsches Singspiel, vom Hofcapellmeister Schütz gesetzt; zugleich das erste Beispiel, daß bei einer solchen Feierlichkeit, statt der gewöhnlichen Turniere, Ringelrennen und Mummereien, eine theatralische Vorstellung statt fand. Erst mit Churfürst Johann George II. 1657 beginnt die eigentl. Epoche des D.er Theaters; mit ihm

lebte eine Pracht, ein Glanz auf, wovon man bisher keine Ahnung gehabt hatte, und die freilich nach den Drangsalen eines so langen Krieges ganz unerwartet kam. Er wendete viel auf Musik, Schauspiele und öffentliche Vergnügungen, und gab dadurch gewissermaaßen den Ton an, der ein halbes Jahrh. später Summum bonum hieß. Aeußerst geschickt wußte er die Sitten südlicher Nationen den sächsischen anzupassen und da diese hauptsächlich der Musik und dem Schauspiel zugethan waren, suchte er auf alle mögliche Weise diese Vergnügungen bei sich einzuführen. So ließ er 1660 den Grundstein zu einem neuen Opernhause legen, welches indessen nicht lange zu Aufführungen benutzt zu sein scheint, denn schon 1664 ward der Grundstein zum großen Opernhause gelegt, wozu man sieben Häuser am Taschenberge kaufte und demolirte, und dasselbe aus lauter pirnaischen Sandsteinen baute; doch ist dieses Gebäude nicht mit dem jetzigen nur dem Namen nach noch bestehenden zu verwechseln, dessen Entstehung erst in das folg. Jahrh. fällt. — Nur zur Fastenzeit führte man in diesem Hause Opern auf, die bald deutsch, bald franz., bald ital. waren. 1673 gab man in der Carnevalszeit Orlando furioso, eine Comödie, und 1667 das Possenspiel: Gevatter Tod und Gevatter Teufel, in welchem letzteren der Pickelhäring (Hanswurst) die bedeutendste Rolle spielte. Zu diesen Comödien benutzte man den Riesensaal im Schlosse, weil damals weder ein Schauspielhaus noch eine stehende Truppe vorhanden war; auch führte der Hof oft selbst im Prinzengemache Comödien auf, so u. a. 1677 die Comödie: der durchlauchtigste Gärtner, in welcher Johann Georg IV. der Gärtner, und Herzog Friedrich August des Gärtners Diener oder Pickelhäring war. Der Churfürst hatte aus Italien die besten Operisten kommen lassen, sowie aus Frankreich eine franz. Schausp.-Gesellschaft, die aber nur zu gewissen Zeiten Vorstellungen gaben. Mit dem Beginnen der höchst glanzvollen Regierung des Churfürsten August II. Königs von Polen, gewann das Leben in D. eine so merkwürdige Regsamkeit und verbreitete sich eine so gewaltige Umwälzung in den äußern Lebensverhältnissen, daß sie die frühere Monotonie in ihren Grundfesten erschütterte und neuen Reiz gewährte. August's unauslöschlicher Durst nach Vergnügungen, sein strebender Sinn nach der glänzendsten fast beispiellosen Pracht, seine hohe Empfänglichkeit für alles, was Kunst betraf, mußte eine Regeneration in den Künsten und Wissenschaften hervorbringen, die die wohlthätigsten Folgen hatte. Das Theater erhob sich während seiner Regierungsepoche auf einen Grad der Ausbildung in technischer wie in künstler. Beziehung, wie wohl selten irgend ein anderes deutsches Institut ihn er-

langt hat. Zu den jetzt beginnenden splendiden und sinnblendenden Vorstellungen reichte das bisherige Opernhaus nicht mehr aus, zu dem kam noch, daß man den Mangel einer kathol. Capelle fühlte, weßhalb 1708 dasselbe zu einer solchen eingeweiht wurde; aber 1718 erst legte man den Grundstein zu dem jetzigen großen Opernhaus. Hier wurden nun abwechselnd große Opern, ital. und franz. Comödien und Tragödien aufgeführt; eine deutsche Schauspielertruppe war bisher noch nicht dagewesen; um somehr Reiz hatte es, als 1730 die weißenfelsischen Hof-Comödianten kamen, die auf dem neustädter Gewandhause 6 Wochen hindurch ihre Vorstellungen gaben. Sie führten mit Marionetten Comödien, Tragödien, Ballete, Schäferspiele, Harlekinaden u. s. w. auf. Daß man in der Wahl der Stücke schon damals einen feinen Geschmack zeigte, beweist, daß die franz. Schausp.-Gesellschaft nur Stücke von Molière und Corneille darstellte; leider waren solche Aufführungen aber nicht lange anhaltend, denn gewöhnlich fanden sie in der Carnevalszeit und außerdem nur bei außerordentlichen Gelegenheiten statt. — Wiewohl nun die franz. und ital. Bühnenkünstler am meisten bevorzugt wurden, erschienen von nun an doch oft deutsche Schauspielertrupen, die in der Fastenzeit ihre Darstellungen begannen; so 1732 die königl. hochdeutschen Hof-Comödianten auf dem Gewandhause am Neumarkt, ja selbst ein herumziehender Schulmeister von Eybau debütirte in Neustadt-D. mit seiner Truppe in einer Oper: der gestürzte Goliath vom Rector Großer, und machte, obwohl die Aufführung sehr schlecht gewesen sein soll, damit großes Aufsehn. Vom Jahre 1730 an gewann das Theater in D. überhaupt eine bessere Gestalt. Die Neubersche Truppe suchte sich von den Fastnachtsspielen und Harlekinaden fern zu halten, und führte auf Gottsched's Rath die bessern damals geschriebenen Stücke auf. Hinsichtlich der damaligen Schausp. sprechen die Berichte mit großem Lobe von Lorenz, Suppig, Antusch und besonders enthusiastisch von Uhlig. — Bisher war es jedoch den hochdeutschen Comödianten nicht gelungen, vor dem Hofe zu spielen, diese Ehre widerfuhr ihnen erst 1734; ihre Vorstellungen wurden mit besonderer Zufriedenheit aufgenommen und ihnen die Erlaubniß ertheilt, dieselben öfterer zu wiederholen, da die ital. Oper einiger Hindernisse wegen eingestellt worden war. Diese begann erst 1737 wieder, wo die sehr berühmte Sängerin Faustina aus Venedig sich in einer neuen höchst glanzvollen Oper: Senocrita hören ließ, der bald die Oper: Asteria folgte. — Während nun die Oper bald wieder in voller Blüthe stand, die schönsten und großartigsten Mittel aufzuweisen hatte, und die schwierigsten

Sachen in scenischen Darstellungen mit merkwürdiger Verschwendung ausgestattet wurden, unterließen es die Schausp. ebenfalls nicht, nach Kräften ihren Stücken durch Glanz Gewicht zu verschaffen. So führte der Hof-Comödiant Müller mit seiner Truppe, wobei Kirsch, Henke und Hübler waren, 1738 beim Krönungsfeste des Churfürsten August III. als König von Polen ein neues Stück: August's Güte auf, dessen Ausstattung für die damalige Zeit überaus prächtig war; ein 2. großartiges Stück Ulysses führten diese Comödianten zur Vermählung des Königs beider Sicilien mit der Prinzessin Amalie auf, in welchem der ganze Olymp erschien; Müller hatte die schwachen Seiten des Publikums kennen gelernt, und faßte sie mit Sicherheit und großem Selbstvertrauen an. — Den Hof lockten indessen nur die Aufführungen großartiger Opern, zu denen vom Hofmarschallamte Freibillets in Menge ausgegeben wurden. — Die reitzendsten Ballete waren mit diesen Prachtopern verbunden; der Obertanzmeister Favier führte z. B. in der Oper: Alphonso ein Ballet auf mit einem Corps von 400 Personen, wobei die herrlichsten Decorationen und künstlichsten Maschinerien das Ganze unterstützten. Dessenungeachtet gaben die hochdeutschen Hofcomödianten, namentlich zum Carneval, ihre Vorstellungen auf dem Gewandhause, ja 1739 waren in dieser Zeit sogar noch die Sachsen-Weimarischen Hofcomödianten anwesend, und benutzten zu ihren Aufführungen den Zintzendorfschen Gartensaal auf der äußern pirnaischen Gasse. Im Mai desselben Jahres wurde auch das Schloßtheater in Pillnitz mit einer ital. Comödie eröffnet, und später mit Molière's Stücken gewechselt. 1743 wurde dem vergnügungslustigen Publikum viel Auswahl und Mannichfaltigkeit geboten: Der Hofvoltigeur führte mit seiner Gesellschaft Comödianten am Krönungstage des Königs eine neue Hauptaction: Attilus und Arsinoe oder Wahrheit und Betrug nebst einem Vorspiele: die Opfer der Treue und des Gehorsams genannt, auf; ferner wurden zwei neue ital. Comödien la Drama creduta frenetica und Errori del Vino gegeben, außerdem im großen Opernhause die beiden Opern: Numa und Didone abbandonata von Hasse; und endlich traten zum Erstenmale Brünner Comödianten auf dem Gewandhause am Neumarkt auf. Diese Gesellschaft bestand aus einer Familie: Vater, Mutter und 6 Kindern, die zugleich auch die Ersten waren, welche Vaudeville's aufführten, indem sie es versuchten in burleske Schauspiele deutsche Arien einzuweben. Obgleich sich nun im Allgemeinen für die deutsche Schauspielkunst in D. in diesem Zeitabschnitte kein kräftig thätiges Walten stellte,

so war doch der erste Keim zu der später sich entfaltendem Blume in den üppigen Boden der Kunst gelegt; zwar waren die ital. Opern und Comödien noch immer dem Wachsthum hemmend; doch trugen die Wächter unablässig Sorge für ihr Gedeihen. Das große Opernhaus war und blieb stets der Ort, der das schaulustige Publikum gewaltsam anzog, und mit seinen sinneberauschenden Mitteln dasselbe magisch umgarnte. Die verschwenderische Prachtausstattung verlockte 1744 eine türkische Comödiantengesellschaft nach D. zu kommen; sie spielte wöchentlich 5 Mal auf dem Gewandthause, machte aber, da sie nur sehr matte extemporirte Späße und fade Harlekinaden aufführten, schlechte Geschäfte, und sie verließ D., nachdem sie 4 Wochen hindurch gespielt hatte. — Damit aber auch kleine Opern gegeben werden konnten, ließ der König im Zwinger ein kleines Theater bauen, welches die privilegirte Operngesellschaft 1746 mit dem Singspiel: Verenata Astrea placata, ovvero la Felicità della Terra eröffnete. Im Schloßtheater zu Pillnitz wurden im Sommer 1747 ital. Comödien aufgeführt, und auf dem kleinen Operntheater begannen ital. Operisten ihre Vorstellungen mit der Oper: Merope, zu welcher das Billet einen Ducaten kostete; auch finden wir in diesem Jahre eine Darstellung auf dem natürlichen Theater im großen Garten, wo man die Operrette: Hercules und Hebe gab, das einzige Mal, daß Künstler vom Fache sich hier producirten, indem sonst nur Personen vom Hofe franz. Comödien aufführten. Das kleine Theater im Zwinger wurde indessen nicht lange als Musentempel benutzt, denn am 29. Januar 1748 brannte das Haus bis auf den Grund ab. Nach diesem Brande gab der König den Befehl, daß bei jeder theatral. Vorstellung das Oberbauamt 100 Maurer und Zimmerleute stellen, und 100 Mann Miliz zur Feuerwacht bereit stehen sollten; außerdem wurden als Vorsichtsmaaßregel im großen Opernhause noch mehrere Thüren angebracht, um im Nothfall bei herannahender Gefahr so schnell als möglich entfliehen zu können. Im Septbr. 1748 erschien auch die Neubersche Schausp.-Gesellschaft, und begann ihre Vorstellungen auf dem Gewandthause, die bis zu Fastnacht des folgenden Jahres dauerten. Der bei dieser Truppe angestellte Kirsch gefiel als Hannswurst dem Hofe so sehr, daß er 1749 vom König das Prädikat eines Hofschausp.s erhielt, ein Beleg, daß man auch höchsten Orts anfing, sich für das deutsche Schauspiel zu interessiren. — Das große Opernhaus wurde in seinem Innern noch glänzender eingerichtet, und den 12. Januar 1750 in demselben die Oper: Attilius Regulus von Metastasio, Musik von Hasse mit großer Pracht aufgeführt. Es erschien zugleich ein

königl. Mandat, daß Niemand sich auf der Bühne aufhalten solle, der nicht beschäftigt wäre, widrigenfalls er sogleich arretirt würde. — Auch erschienen um diese Zeit die königl. Hofcomödianten unter Leppert's Direction und eröffneten ihre Vorstellungen auf dem Gewandhause; doch hielt sich für dieses Mal die deutsche Schausp. = Gesellschaft nicht lange auf. Um ein Beispiel zu liefern, wie man die großen Opern ausstattete, möge hier Einiges aus der 1753 gegebenen, von dem Theaterbaumeister Bibiena in Scene gesetzten, großen Oper Soliman angeführt werden: die Handlung ist in Babylon uud der Umgegend, wo das ottomanische Heer an den Ufern der Tigris liegt. In der Oper selbst ist ein Zug des orientalischen Fürsten Selim; er bestand aus: 1) dem Seykan = Bassa oder türkischen Quartiermeister mit türkischer Miliz; 2) einem Chor türkischer Musikanten; 3) einem Commando = Miliz; 4) vier Mohren; 5) vier Kameelen und Dromedaren mit reichen Decken und Federbüschen geputzt, deren jedes von einem Mohren geführt wurde; 6) zwei Elephanten prächtig geziert mit ihren Führern, auf jedem saß ein persisch gekleideter Knabe; 7) einigen Sclaven, welche wilde Thiere führten; 8) Türken mit reicher Siegesbeute; 9) vier Fähndrichen mit eroberten Siegeszeichen; 10) persischen Gefangenen; 11) Selims Handpferden mit kostbaren Zeugen und Decken belegt, und jedes von 2 Mohren geführt; 12) mehreren Bassa's zu Pferde, jeder einen Knecht bei sich habend; 13) drei Bassa's zu Pferde mit Roßschweifen; 14) sechs Mohren; 15) vier Pagen des Selim; 16) Selim auf einem stolzen persischen Schimmel, der reich mit Edelsteinen belegt war, neben ihm rechts der Schwertträger, links der Hauptmann der Garde; 17) mehreren Aga's zu Pferde; 18) türkischen Laquaien zu Fuß; und 19) Janitscharen mit ihren Offizieren. Nach der Oper trat der Balletmeister Pietro als Bassa gekleidet mit gefangenen Männern und Frauen auf, die sich zu beiden Seiten des Theaters stellten; dann kamen 4 Elephanten mit Thürmen, auf deren jedem 2 Tänzer und 2 Tänzerinnen im Sclavenanzuge sich befanden; diese 4 Elephanten wurden von eigenthümlich reitzend gekleideten Zwergen geführt, und ein Umzug auf der Bühne gehalten, während welcher Zeit die Tänzer und Tänzerinnen auf den Thieren die graziösten Stellungen und groteske Tänze ausführten. Die Aufführung dieser Oper kostete 80,000 Thaler, kein Wunder also, wenn die Garderobe mit allem Zubehör gediegen und höchst blendend war. — Da nun fremde Schauspielertruppen häufig D. besuchten, und der Hof selbst am deutschen Theater immer mehr Geschmack fand, so wurde 1754 in der Nähe des Zwingers am Wall ein zweckmäßigeres Haus ge=

baut, das noch jetzt das Hoftheater bildet. Dieses wurde im Mai von einer Truppe unter Direction des Baptista Lokatelli eröffnet; später spielte diese Gesellschaft im Brühlschen Garten. Im Juni fing auch Leppert mit seiner Gesellschaft auf dem kleinen Theater seine Vorstellungen an. Von nun an begann das Schauspiel regelmäßig um 6 Uhr Abends, nicht wie sonst um 3 oder 4 Uhr Nachmittags. Diese deutschen Hofcomödianten spielten das ganze Jahe hindurch und wechselten mit der Truppe unter Lokatelli häufig ihre Vorstellungen auf der Brühlschen Terrasse. — Die ital. Operisten waren den Sommer über nach Prag und Warschau gegangen, weßhalb keine Oper gegeben werden konnte; Lokatelli reiste mit seiner Truppe im Octbr. nach Brünn; Leppert mit seiner Gesellschaft fing nun an, regelmäßig Leipzig zur Meßzeit zu besuchen und machte damit in der Neujahrsmesse 1755 den Anfang. In seiner Abwesenheit erhielt der ital. Hofcomödiant Moretti die Erlaubniß, deutsche Comödien auf dem kleinen Hoftheater aufzuführen; Lokatelli kehrte ebenfalls zurück, und begann seine Vorstellungen im Mai. Im Gebiete der großen Oper zeichneten sich zwei: Artemisia und Ezio in Hinsicht der Großartigkeit aus; erstere hatte ein glänzendes Ballet, das von 300 Personen unter Leitung des Balletmeisters Pietro ausgeführt wurde; in der letzteren wurde eine solche beispiellose Pracht in Hinsicht des Costüms entwickelt, wie sie selbst das Theater unter Ludwig XIV. nicht aufzuweisen hatte. Alles trat in merkwürdig großen Massen auf, für welche die Bühne durch den franz. Theaterbaumeister Servandoni, der ausdrücklich dazu verschrieben ward, bedeutend erweitert und vergrößert worden. — Auch die ital. Comödien kamen 1756 wieder zum Vorschein, und die Ballete waren in diesem Jahre häufiger denn sonst. Lokatelli, der sich auf einige Zeit entfernt hatte, kehrte im Mai wieder zurück, und begann auf dem jetzigen Hoftheater seine Vorstellungen im Mai mit burlesken Singspielen. — So sehr in diesem Jahr das Theater alle seine Kräfte aufbot, dem genußsüchtigen und geschmackverwöhnten Publikum die ungewöhnlichsten Reize zu verschaffen, so matt, erschöpft und kraftlos war es in den darauffolgenden Jahren. Der 7 jährige Krieg mußte auch natürlicherweise einen Einfluß auf dieses einst so blühende Institut äußern. Wie überhaupt alle nöthigen Ausgaben vermindert und alle unnöthigen gänzlich abgeschafft wurden, so auch hier. Friedrich der Große befahl, daß der Operndirector, der sonst 15,000 Thaler jährliche Besoldung erhalten hatte, nur 2,000 Thaler bekommen, und Sänger, Operisten, Tänzer u. s. w. ganz ohne Besoldung bleiben sollten; dieses hatte, wie zu erwarten stand, dann zur Folge,

daß alle nach Italien auswanderten. Erst 1760 kamen die poln. und sächs. deutschen Hofcomödianten wieder, und eröffneten ihre Vorstellungen im kleinen Theater nächst dem Zwinger; auch Moretti mit seiner Truppe erschien 1761 und führte kleine Operetten auf, doch wurde nur in großen Zwischenräumen gespielt. Mit dem Jahre 1762 begannen die Theatergenüsse wieder; die Oper: il Re pastore von Capellmeister Richter, wurde gegeben, in der in Ermangelung anderer Sänger, Capellknaben sangen. Endlich nach Beendigung des 7 jährigen Krieges ließ König Friedrich August III. auch das große Opernhaus, das über 6 Jahre als Magazin gedient hatte, restauriren und am 3. August wurde die Oper Siron zum Ordensfeste der weißen Adlerordensritter gegeben; die aus Bayreuth gekommenen Operisten, sowie die Rückkunft Hasse's hatten es möglich gemacht, daß große Opern wieder aufgeführt werden konnten. Eine andere große Oper: Leucippo, die am Namenstage des Königs aufgeführt werden sollte, bereitete man vor, als mitten unter diesen freudevollen Zurüstungen der König vom Schlage gerührt wurde, und mit ihm sank die kräftigste Stütze der ital. Oper; außerdem erlitt sie noch einen unendlichen Verlust an Hasse, der sich seiner Kränklichkeit wegen 1764 nach Wien und Italien begab. Schauspiele mancher Art suchten daher den fühlbaren Mangel einer Oper zu ersetzen. Es erschienen hochdeutsche Comödianten, die auf dem Gewandhause spielten, und franz. Schausp., deren Vorstellungen auf dem kleinen Hoftheater begannen; letztere fingen Abends um 7 Uhr an, und waren zugleich die Ersten, bei denen eine feste Preisstellung der Plätze eingeführt wurde. Der Administrator Xavier hatte schon lange den Plan gefaßt, für beständig ein deutsches Schauspiel zu halten, und dieser trat im Juni 1764 in's Leben, wo auf höchsten Befehl die deutsche Comödie auf dem jetzigen Hoftheater unter Koch's Direction eröffnet wurde. Diese Truppe spielte zwei bis dreimal wöchentlich, die Preise waren geringer, wie bei den franz. Schauspielen, und das Theater ging um 6 Uhr an. Zur Meßzeit ging die Kochsche Hofcomödiantengesellschaft regelmäßig nach Leipzig, wo alsdann gewöhnlich in ihrer Abwesenheit Ballete gegeben wurden. 1765 tauchte die Opera buffa auf dem kleinen Theater wieder auf, und nun wechselten Oper, franz. und deutsches Schauspiel beständig mit einander ab. — Die Koch'sche Truppe wurde von der Wäserschen verdrängt; diese kam gegen Ende des Jahres 1770, eröffnete ihre Darstellungen mit dem Schauspiel: der Triumph der Freundschaft, und spielte regelmäßig Montags, Mittwochs und Freitags, an den andern Tagen war Oper oder

franz. Comödie. Diese Gesellschaft war auch die erste, die Minna von Barnhelm und Miß Sara Sampson von Lessing aufführte, was deutlich kund gab, daß der Geschmack der Schausp. und des Publikums sich im allgemeinen verfeinerte. 1772 spielte diese Truppe unter Johann Kalden's Direction auf dem Theater des Brühlschen Gartens, welches die letzten Vorstellungen auf dieser Bühne waren; denn seit jenem Jahre ist sie unbenutzt stehen geblieben. 1773 war keine deutsche Truppe anwesend, dafür gab es eine große Menge Opern auf dem kleinen Hoftheater; erst 1774 kam wieder eine Truppe, die Döbbelinsche privilegirte Schausp.=Gesellschaft, welche sich bisher in Leipzig aufgehalten hatte, nach D.; diese erhielt die Erlaubniß auf dem Hoftheater zu spielen, und demgemäß wurde angeordnet, daß wöchentlich Montags, Dienstags und Donnerstags deutsche Comödie, Mittwochs und Sonnabends ital. Oper sein sollte. Sie gab Sachen von Goethe, Lessing, Klopstock u. s. w., und Lustspiele von Goldoni. Da während der Adventzeit die Comödianten nicht spielen durften, reisten sie in dieser Zeit nach Magdeburg. Ende 1774 spielte auch Marschy auf dem Schönbrunnen vor dem schwarzen Thore mit Kindern; nachdem aber das 1775 auf Speculation erbaute Theater auf dem Linkeschen Bade vollendet worden war, ließ Marschy in dessen Nähe eine hölzerne Bude für seine Kinder errichten, gefiel jedoch nicht sonderlich, und reiste, da Koberwein mit seiner Gesellschaft kam, ab. Diese Truppe war so ausgezeichnet, daß sie selbst vor dem Hofe in Pillnitz eine Comödie: das gelehrte Dienstmädchen aufführen durfte. Die Döbbelinsche Gesellschaft, von Magdeburg wieder angelangt, eröffnete das churfürstl. Hoftheater den 2. Jan. 1775, blieb aber leider nicht lange hier; denn die Kochsche Truppe in Berlin war eingegangen, und an deren Stelle erhielt Döbbelin das Privilegium für die preuß. Staaten. Dafür erschien Seiler und eröffnete im Mai das neue Theater auf dem Linkeschen Bade; im Octbr. betrat diese Gesellschaft zum Erstenmale die Hofbühne, auch führte sie Operetten und Ballets auf; diese Truppe sollte 1776 von Friedrich August mit einem Jahrgehalt auf 8 Jahre angestellt werden. Mit der deutschen Comödie wechselten immerfort ital. Opern ab; das franz. Theater war ganz eingegangen. Die Oper hatte ebenfalls eine andere Direction, erhalten; Bondini, ein umsichtiger Mann und reich an Theaterkenntnissen, eröffnete im Septbr. 1776 dieselbe auf dem kleinen Hoftheater. 1777 spielte eine neue aus Prag angekommene Schausp.=Gesellschaft unter Brunian's Direction auf dem Linkeschen Bade; sie hatte mehrere sehr gute Schausp., reiste aber schon im Octbr. nach

Prag zurück. — Seiler war unterdeß wieder von Leipzig angekommen und wollte seine Vorstellungen eröffnen, da aber der Hof ihm seine Forderungen nicht bewilligte, ihm vielmehr den Contract aufgekündigt hatte, so ging er 1777 nach Mannheim, wohin er schon früher einen Ruf erhalten hatte. Der Hof beschloß nunmehr ein eignes deutsches Theater zu errichten, und ertheilte dem Hofschausp. Brandes den Auftrag, eine Gesellschaft zu bilden, welche auch sehr bald zu Stande kam, weil viele von Seiler engagirte Mitglieder sich entschlossen in Sachsen zu bleiben. Da aber kurz darauf der baierische Successionskrieg ausbrach, und deßhalb das ital. Theater geschlossen wurde, so fand der Hof sich veranlaßt, dem Director der ital. Opera buffa, Bondini, zu einiger Entschädigung ein Privilegium über das deutsche Schauspiel zu ertheilen und Brandes mußte es sich gefallen lassen, Regisseur zu werden. Da aber Uneinigkeit unter den Mitgliedern herrschte, so beschloß Bondini noch im Jahre 1777 die Gesellschaft zu trennen, und in D. unter eigner Aufsicht das deutsche Schauspiel fortzusetzen. Hier spielten nun unter Reinecke's Unterdirection: Mad. Reinecke, beide Spengler, Huber und Röder, Thering, Hempel, Fleck und Opitz. Diese Gesellschaft durfte damals kein Trauerspiel aufführen, jedoch scheint das Verbot nicht eben sehr strenge gewesen zu sein, denn 1778 wurde Shakespeares Hamlet nach Schröders Uebersetzung aufgeführt. — Bondini wandte sich auch zur Oster- uud Michaelismesse nach Leipzig, und in seiner Abwesenheit spielte die Gräffsche Gesellschaft auf seine Rechnung auf dem Linkeschen Bade. Wie sehr das Theater im Allgemeinen sich in D. um diese Zeit gehoben hatte, beweist die Ankunft des berühmten Brockmann aus Hamburg, der gegen Ostern gastirte. — 1779 führte D. ein neues Theater zu; es entstand das noch bestehende Freundschaftstheater in der Neustadt, welches von einem Verein kunstliebender Freunde errichtet ward. Es ist das älteste Privattheater, um dessen Bildung der geheime Referendar von Teubern und der Hoffuttermarschall Lerch viel Verdienst hatten, und zugleich das erste Liebhabertheater in D., welches nach einer geregelten Ordnung eingerichtet wurde. Uebrigens spielten von 1776—1779 zu unbestimmten Zeiten die Ilgnersche, die Kaldensche und die Wetzelsche Truppe in den Vorstädten; vermuthlich gaben sie ihre Vorstellungen in den drei Rosen vor dem Wilsdruffer Thore, und auf dem Kaffeehause Enzian's vor dem pirnaischen Thore. Das drei Rosen Theater kann als eine theatralische Pflanzschule angesehen werden; denn auf ihm traten zuerst Hafner u. m. a. auf, die später in der Theaterwelt so bedeutende Epoche

machten. 1780 spielte Gatto mit seiner Truppe auf dem Linkeschen Bade, und 1781 spielten die Hubersche, Koppsche und Malcolmysche Gesellschaften abwechselnd daselbst. — Bondini gab Montags, Dienstags und Donnerstags deutsche Comödie; Mittwochs und Sonnabends war ital. Oper, Freitags und Sonntags blieb das Theater geschlossen. — In Leipzig wurden während der Directionszeit Bondini's unter der Leitung Brandes Operetten und Schauspiele aufgeführt, bei der Truppe waren die beiden Brandes Minna Brandes, Günther und Koch die vorzüglichsten Schausp. Diese Einrichtung hörte aber 1780 auf, und seitdem war die Bondinische Gesellschaft den Winter über in D., und den Sommer hindurch in Leipzig. — Die weiten Räume des alten Opernhauses wurden 1782 in einen Saal umgeschaffen. Beiläufig finde die Größe desselben hier noch eine Erwähnung: das Gebäude hatte anfangs 75 Ellen Länge, 40 Ellen Breite, und den schönsten Resonnanzboden vom Maschinenmeister Reuß gebaut; 1750 und 1755 wurde es vergrößert, so daß es 122 Ellen Länge, 50 Ellen Breite hielt, und über 4000 Menschen bequem fassen konnte. — Auf dem Bade vor dem schwarzen Thore spielte 1782 im Sommer eine Truppe unter Medox's Direction, und nachher eine Kindergesellschaft aus Rußland unter Pachet. 1783 schloß Bondini mit dem Hofe auf 6 Jahre einen Contract ab, wo er dann jährlich 6000 Thaler bekam. Von jetzt an gingen die Hofschausp. den Sommer über nach Prag und bloß während der beiden Hauptmessen spielten sie in Leipzig. — Im Sommer 1784 spielte die Bellomosche Gesellschaft auf dem Linkeschen Bade und führte unter andern zum Erstenmale die Räuber auf. 1786 gaben auf dem Bade die Constantinischen Kinder deutsche Lust- und Trauerspiele, franz. und deutsche Operetten, auch Ballets, mit ihnen wechselte Laubert mit seiner Truppe ab. 1787 traf Bondini die Einrichtung, daß alle Mittwoch Trauerspiel war; leider erlitt diese Gesellschaft 1788 einen herben Verlust an Reinecke, der nach Hamburg ging. In diesem Jahre übernahm Bertholdy die Direction der ital. Oper, und Mad. Wäser eröffnete die Schaubühne auf dem Bade; seit Seiler hatte keine so gute Gesellschaft auf diesem Theater gespielt, die zugleich Operetten, Ballets, Lust- und Trauerspiele gab und eine ziemlich gute Auswahl der Stücke beobachtete. Bondini gab zu Ostern 1789 die Theaterunternehmung auf, und nun trat sein bisheriger Cassirer Franz Seconda an dessen Stelle. Dieser verschrieb sofort Opitz (welcher sich zuletzt einige Jahre in Mainz und Petersburg aufgehalten hatte) als Regisseur. Seit dieser Zeit hob sich das Hoftheater immermehr. — Nach-

dem Franz Seconda die ehemalige Bondinische deutsche Gesellschaft 1790 übernommen hatte, erhielt er auch sogleich vom Churfürsten Friedrich August das Privilegium und außerdem noch 7000 Thaler jährlicher Entschädigung, welche aber nach und nach erhöht ward, und zuletzt bis auf 12,000 Thlr. stieg; den Winter über spielte die Gesellschaft in D., den Sommer in Prag und die beiden Hauptmessen in Leipzig; außer den Schau- und Trauerspielen führte er auch deutsche Opern auf. Die Opera buffa unter Bertholdy's Direction hing lediglich und allein vom Hofe ab, ihr Intendant war von König, auf welchen dann der Graf Bose, der Freiherr zu Racknitz und der Graf Vitzthum von Eckstädt der ält. folgten. Die berühmtesten Sänger und Sängerinnen befanden sich bei dieser Gesellschaft, deren ausgezeichnete Gesangsmethode noch jetzt von allen Gesangschulen als Muster angeführt wird. Ihre Spieltage waren im Winter Mittwoch und Sonnabend und im Sommer spielten sie nur dann und wann auf ausdrücklichen Befehl des Königs im Schloßtheater zu Pillnitz. Das Orchester bestand aus der Kammermusik und wurde von Naumann, Schuster und Seidelmann abwechselnd dirigirt. Auf dem Linkeschen Bade spielte von 1790 — 1795 der Bruder Seconda's, Joseph Seconda von Juni bis October und ging dann nach Leipzig. 1796 wurde der Hofmarschall Graf von Bose mit der Oberaufsicht über das Theater beauftragt; Seconda ging von jetzt an nicht mehr nach Prag, sondern spielte die Sommermonate über nur in Leipzig. Schon damals und seit 1796 war die jetzt pensionirte Hofschauspielerin Hartwig bei dieser Gesellschaft engagirt. 1805 und 1806 im Winter spielte auf dem Hoftheater der große Iffland, und 1813 bei Napoleons Anwesenheit wurde dem Publikum ein noch größerer Kunstgenuß verschafft; der Kaiser hatte die berühmtesten Schausp. der Pariser Bühne nach D. kommen lassen: Talma, St. Prix und Armand, die Mars und St. Georges. Diese spielten auf der im Marcolinischen Garten eingerichteten Bühne, und ein Mal wöchentlich im Hoftheater, zu welcher Vorstellung der franz. Kammerherr Turenne Freibillets vertheilte. — Bis zu dieser Zeit war die ital. Oper bloß vom Hofe abhängig gewesen, und die deutsche Schausp.-Gesellschaft auf ihre eigene Kasse angewiesen; dieses änderte sich aber 1814, als das russische Generalgouvernement unter dem Fürsten Repnin in D. herrschte. Repnin ließ beide Institute vereinigen und befahl, daß von nun an die Ausgaben dafür aus der Staatskasse bezahlt werden sollten. Es wurde eine Oberleitung aus dem Hofmarschall von Racknitz, dem Generalmajor Vieth und dem Kammerherrn Karl Borromäus von Miltitz bestehend,

niedergesetzt, der Geheimsecretair und kais.=russ., jetzt königl.=sächs. Hofrath Winkler zum Intendanten, und der bisherige Unternehmer Seconda zum Oeconomen ernannt. So blieb das Verhältniß der Bühne bis zur Rückkehr des Königs 1815. Die deutsche Schauspielgesellschaft befand sich damals wie gewöhnlich während des Sommers in Leipzig, wo sie auch bis nach der Michaelismesse blieb, während die ital. Oper in D. mehrere Vorstellungen gab. Unterdeß wurde dem vorigen Entrepreneur Seconda wieder der Eintritt in seinen frühern Contract geboten, was er aber ablehnte, da ihm die Bedingung in D. auch an Sonntagen und Freitagen, wo damals kein Theater statt fand, zu spielen, nicht zugestanden ward. Das Theater blieb also unter Staatsadministration und wurde der Geh. Finanzrath, Kammerherr Graf Vitzthum von Eckstädt II. zum Generaldirector ernannt, auch dem Hofrath Winkler das Secretariat dabei, mit Enthebung seiner bis dahin bekleideten Function als Geheimer Archivsecretair, übertragen, der vorige Unternehmer Seconda aber als Oeconom angestellt. Alles blieb übrigens hinsichtlich der Darstellungen in denselben Verhältnissen und war unterdeß der Capellmeister Morlacchi zur Leitung der ital. Oper angestellt worden. Zu Ostern 1816 gingen die deutschen Hofschausp. wie sonst nach Leipzig. Jetzt aber ward vom dortigen Magistrate um Aufhebung des früher in dieser Beziehung ertheilten Privilegiums und Erlaubniß zur Gründung eines eignen stehenden Theaters in Leipzig nachgesucht und dies auch vom Könige gewährt. In Folge dessen verließ die deutsche Gesellschaft nach Michaelis Leipzig und ward nun auch in D. stehend. Da jedoch dadurch der Besuch Joseph Seconda's in den Sommermonaten mit einer deutschen Operngesellschaft wegfiel, so mußte die Generaldirection darauf Bedacht nehmen, selbst eine deutsche Oper für D., das bisher blos eine ital. besaß, zu organisiren, und Karl Maria von Weber ward aus Prag zu diesem Zwecke als Capellmeister nach D. berufen. Was er in dieser Hinsicht bei anfangs sehr beschränkten Kräften geleistet, und wie er den Grund zu der Höhe gelegt hat, auf welcher sich jetzt die deutsche Oper in D. befindet, wird nicht nur D., sondern überhaupt allen Musikfreunden unvergeßlich bleiben. Der Chor ward vom Chordirector Metzner organisirt und dann vom Kammersänger Miksch vollends ausgebildet. So wetteiferte bald die deutsche Oper mit der ital., letztere spielte stets Mittwochs und Sonnabends, erstere trat an zwei andern Wochentagen ein und das Schauspiel füllte die übrigen Abende aus. Denn gleich nach Uebernahme der Bühne in Staatsadministration war das Spiel an Sonntagen erlaubt worden und nicht lange, so geschah

dies auch mit den Freitagen. Während des Sommers 1817 begannen auch schon einigemale in der Woche die Vorstellungen auf dem kleinen Theater am Linkeschen Bade, besonders waren die Sonntage dazu bestimmt, und so ist es auch noch bis jetzt geblieben. 1819 ging die Generaldirection des Hoftheaters auf den Geheimenrath von Könneritz über, und bei immer mehr anwachsenden Kräften in jedem Zweige der Darstellungen, führte das Hoftheater sowohl in der Oper, als im Schauspiele Gediegenes aus und erweiterte sein Repertoir mit den werthvollsten musikal. und dram. Arbeiten. Nach Abgang des Geheimenraths von Könneritz nach Paris, wurde der Kammerherr und Oberforstmeister von Lüttichau im Herbste 1824 zum Generaldirector ernannt, später zum Hofmarschall und neuerdings zum wirklichen Geheimenrathe erhoben, auch mit dem Komthurkreuze des Civilverdienstordens begnadigt. Mit Anfang des nächsten Jahres schon trug derselbe auf die Anstellung des Dr. Ludwig Tieck, als Dramaturg für das deutsche Schauspiel mit dem Titel eines Hofraths an, und bereits im Januar 1825 trat dieser in den neuen Wirkungskreis. Leider verlor die deutsche Oper 1826 den Capellmeister Weber, nachdem er in London noch seinen Oberon auf die Bühne gebracht hatte. Marschner war schon während der letzten Lebensjahre desselben als Musikdirector angestellt gewesen, hatte aber in Folge von Zerwürfnissen diese Anstellung wieder aufgegeben. Nun wurden Unterhandlungen mit dem Capellmeister Hummel gepflogen, die sich aber wieder zerschlugen; der Musikdirector Reissiger aus Berlin kam nach D., nahm einstweilen eine temporäre gleiche Stellung hier an und ward dann bald als Capellmeister auf Lebenszeit angestellt. So arbeitete er mit Morlacchi gemeinschaftlich, und in dem Musikdirector Rastrelli wurde ihnen später ein willkommner Gehülfe beigegeben. Als 1828 die Küstner'sche Theaterunternehmung in Leipzig ihre Endschaft erreichte, wurde vom dortigen Magistrate der König auch um die Uebernahme des Theaters in Leipzig auf Staatsunkosten ersucht, und 1829 bis 1832 bestand dort ebenfalls ein Hoftheater unter derselben Leitung, welches zu den Ostermessen 1830 und 1831 die ital. Opernsänger unter besonderer Direction des Hofrath Winkler, der unterdeß die Regie der ital. Oper übernommen hatte, für mehrere Wochen besuchten. Mit dem Eintritt der Staatsveränderungen im Herbste 1830 jedoch ging der Antrag von mehreren Seiten dahin, daß die ital. Oper wegen vermehrter Ausgaben beim Theateretat durch dieselbe eingezogen werden möchte und so wurde auch mit Ablauf ihrer Contracte 1832 der größere Theil der Mitglieder derselben entlassen, und nur noch die Sänger Zezi und Vestri für den Kirchengesang behalten.

Jetzt ging auch die Unterhaltung des Hoftheaters auf die Civilliste des Königs über, und alle Kräfte concentrirten sich für die Darstellungen des deutschen Schauspiels und der Oper. Späterhin jedoch, besonders seit der so glänzenden Entwicklung der Virtuosität der Schröder-Devrient wurden auch wieder mehrere der besten tragischen ital. Opern in dieser Sprache aufgeführt, und bilden noch jetzt einen wesentlichen Theil des Repertoirs. — Was nun die jetzigen Mitglieder dieser Bühne betrifft, so dürfen wir nur bei der Oper außer der genannten ersten tragischen Sängerin Deutschlands die Namen Botgorscheck, Marx, Prokſch, Schubert, Wüst, so wie Babnigg, Risse, Schuster, Tichatschek, Wächter nennen, um die gelungensten Darstellungen zu verbürgen. Eben so erfreut sich das deutsche Schauspiel in den Damen Anschütz, Bauer, Berg, Herold, Werdy, wie in den Männern Devrient, Hekscher, Pauli, Porth, Werdy, Künstler vom ersten Range, und besonders wetteifert es im Zusammenspiele mit den ersten Bühnen Deutschlands. Dabei ist das Repertoir eben so mannigfach als gediegen. Der Singchor befindet sich unter der thätigen und vortrefflichen Leitung des Chordirectors Fischer. Die Classicität der D.r musik. Capelle ist anerkannt. So fehlte dieser Bühne nur ein geeignetes Local, und auch dieses wird ihr in wenigen Monaten hergestellt sein. Denn der Bau des neuen Schauspielhauses, unmittelbar hinter dem bisherigen gelegen, zu dem im Mai 1838 der Grundstein gelegt worden, und wobei der Professor Semper und Hofbaumeister von Wolframsdorf beschäftigt sind, wird noch in diesem Jahre (1840) dahin gediehen seyn, daß dasselbe eröffnet werden kann. Es ist in grandiosem Style erbaut, faßt mehr als 1800 Zuschauer und wird durch neue Maschinerie und Decorationen auch in dieser Beziehung musterhaft dastehen. (J. H.)

Dress-Circle (engl.: sprich Dreß-ſſirkel, Theaterwes.), wird vorzugsweise der erste Rang aller engl. Theater genannt, weil die höhere Gesellschaft, welche diesen Schauplatz besucht, es sich zum Gesetz gemacht hat, nur in großer Toilette hier zu erscheinen. Was bei der großen Oper (Queens-Theatre) für alle Plätze gilt, eine ausgesuchte Toilette (dress) nämlich, ist durch Uebereinkunft für den ersten Rang der übrigen Theater ebenfalls angenommen worden. Nicht so ausschließlich gilt dies für die kleinen und Vorstadttheater. Der Fremde wird sogar von den Logenschließern aufmerksam gemacht, seinen Anzug dieser eingeführten Sitte anzupassen. (L. S.)

Drieberg (Fried. von), geb. zu Charlottenburg 1785, studierte von Jugend auf Musik in Berlin und machte besonders die Musik der Griechen zum Gegenstande seiner

Forschungen, über welche er auch höchst schätzbare Abhandlungen geschrieben. Er componirte die Operetten: Don Cocagno und Sänger und Schneider, letztere noch heute sehr beliebt und auf jedem Theater heimisch, woran allerdings das Textbuch eben so viel Theil hat, als die zwar liebliche, aber etwas alterthümlich steife Composition. D. lebt als Kammerherr in Berlin. (3)

Droits d'auteurs, das Honorar franz. Theaterdichter, sehr angemessen auf den wirklichen Ertrag und Nutzen ihrer Stücke berechnet. — Bei der Mehrzahl der franz. Theater richtet sich das Honorar nach der jedesmaligen Einnahme und wird nach Procenten berechnet, z. B. gibt das Théâtre du Vaudeville den 12. Theil jeder Einnahme für die Dichter. Die daraus hervorgehende Summe wird zunächst nach der Zahl der Akte in Theile getheilt; dann aber diese Theile wieder für die Mitarbeiter, je nach dem von ihnen selbst bestimmten Verhältnisse repartirt, z. B. eine Vorstellung ist folgendermaßen zusamengesetzt: ein 2actiges Stück von Scribe und Melesville, 1 Vaudeville in 1 Act von Duport und 1 komische Oper in 3 Acten von Theaulon und Bojeldieu. Die Einnahme ist 6000 Fr.; davon sind der 12. Theil oder 500 Fr. D. d'a. also $83\frac{1}{3}$ Fr. auf den Act. Scribe erhält als Hauptverfasser vielleicht $\frac{3}{4}$ und Melesville $\frac{1}{4}$ von 2 Acten; Scribe also circa 123 Fr., Melesville aber 41 Fr. Duport allein $83\frac{1}{3}$ Fr. und Théaulon und Bojeldieu jeder $83\frac{1}{3}$ Fr., weil Dichter und Componist immer gleich bezahlt werden. Große Theater, z. B. die Oper, geben ohne Rücksicht auf die Einnahme eine bestimmte Summe, die bei der Oper für ein großes Werk bis auf 500 Fr. steigt; nach der 40. Vorstellung aber auf 180 Fr. vermindert wird. Andere Theater geben von 36 bis 3 Fr. pro Abend und Stück, je nach der Actzahl derselben und den Mitteln des Theaters. Unzweifelhaft ist in dieser Einrichtung (Tantième) der Grund zu suchen, warum eine so große Regsamkeit unter den franz. Theaterdichtern herrscht, da der Ertrag eines dram. Werkes in genauem Verhältnisse zu dem Beifall steht, den es findet. Das Nähere siehe Tantième und Honorar. Uebrigens gehört auch eine bestimmte Zahl von Freibilletten zu den D. d'a , die entweder an die Claque (s. d.) vertheilt, oder ganz öffentlich als Billet d'auteur verkauft werden. Zur Berechnung dieser D. d'a. besteht ein besonderes Bureau, dem die Theater ihre Procente abliefern. Jedes Stück ist gebucht und wenn es mehrere Verfasser hat, erklären diese vor der ersten Aufführung, welchen Theil jeder in Anspruch nimmt. Dieses Bureau wacht mit großer Strenge und Genauigkeit über alle franz. Theater und setzt jährlich höchst bedeutende Summen um. (L. S.)

Droits des pauvres, Armenabgabe. (Theaterwes.) Gewisse Procente der Tageseinnahme, welche die sämmtl. franz. Theater an die Stadtarmenanstalten, Hospitäler und andere wohlthätige Institute abzugeben gezwungen sind. Diese Abgabe, die in neuster Zeit 6% beträgt, schreibt sich von Ludwig XIV. her und das Hôtel Dieu in Paris empfängt auf diese Art den größten Theil seiner Unterhaltungskosten von den Theatern. Die sogenannten Billets d'auteurs und billets de faveur (s. Billet) sind dieser Abgabe ebenfalls unterworfen. Früher betrugen die D. d. P. $\frac{1}{11}$ dann $\frac{1}{10}$ der Bruttoeinnahme, haben sich aber nach der Revolution von 1830 auf 6% ermäßigt. Wie einträglich diese D. d p. dem Staate sind, beweist, daß das Théâtre de la Porte St. Martin im Jahre 1836 für sich allein 65,545 Francs an das Hôtel Dieu abgeliefert hat. Auch in den Städten am Rheine, wo das franz. Gesetzbuch noch in Wirksamkeit ist, sind die D d. p. noch in Kraft und zwar ohne die 1830 statt gehabte Ermäßigung; die Theater in Köln, Aachen, Düsseldorf rc., müssen noch 10% der Bruttoeinnahme an die Armencasse zahlen. (L. S.)

Drop-Scene (Decorationswes., engl. spr. Droppssihn), heißt diejenige Vordergardine in den engl. Theatern, welche in den Zwischenacten niedergelassen wird, während vor Anfang der Vorstellung die Cartain (Vorhang) die Bühne verhüllt und auch am Ende des Stückes herabsinkt. Größere Leichtigkeit und Beweglichkeit der D ist die Ursache dieser Einrichtung, welche sich auch bei einigen Pariser Theatern und in Berlin sowohl im königl. Schauspielhause als im königst. Theater, in Leipzig rc., angewendet findet. (L. S.)

Drska (Joseph), geb. zu Oerlitz in Böhmen 1810, betrat die Bühne 1829 zu Prag als Ottavio im Don Juan mit dem besten Erfolge und erhielt sogleich ein Engagement als 1. Tenorist, welche Stelle er 5 Jahre bekleidete. 1835 gastirte D. mit Beifall in Dresden und schloß in Folge dieses Gastspiels einen 2jährigen Contract ab. 1837 verließ er Dresden, gastirte auf einer Kunstreise u. a. auch in Kassel und wurde daselbst auf 3 Jahre als erster Tenorist angestellt. D. besitzt eine treffliche Bildung und viel Gesangsfertigkeit; seine Stimme hat etwas Eigenthümliches, Hauchendes, im Gaumen Sitzendes, woran man sich gewöhnen muß; dann ist sie angenehm und wohlklingend; der Umfang derselben ist nicht groß, doch ersetzt der treffliche Vortrag diesen Mangel. Auch das Spiel ist lobenswerth, lebendig und feurig, zuweilen sogar überladen. Anerkennenswerth ist auch der eiserne Fleiß mit dem er jede Parthie studiert und sich ganz anzueignen strebt. (3)

Druiden. Die Priester der celtischen Völker; sie bildeten den ersten Stand und machten eine besondere Kaste

aus. Ihre Kleidung bestand in einem langen weißen Gewande, welches durch einen Gürtel aufgeschürzt wurde, einem farbigen Mantel, der auf der rechten Schulter befestigt war und Schuhen, die den ganzen Fuß bedeckten. Bei festlichen Gelegenheiten schmückten sie sich mit Eichenkränzen; auch trugen sie metallne Armbänder. (B.)

Drurylane (Theater Royal), eines der beiden großen Theater in London s. d.

Dryaden, Hamadryaden (Myth.), Personification des Pflanzenlebens; Nymphen, welche in Bäumen, namentlich Eichen wohnen und mit diesen leben und sterben, daher für deren Erhaltung äußerst besorgt sind, dem Verletzer zürnen, den Pfleger und Erhalter belohnen. Aehnlich wie bei andern Völkern war bei den Griechen die Sage, daß bei Hieben in einen Baum ihr Blut aus diesem fließe. (F. Tr.)

Dryden (John spr. Dreiden), geb. zu Auldwinkle in Northamshire 1631, studierte in Oxford und lebte später in London als Hofpoet und königl. Historiograph, und war als Dichter sehr berühmt. Er schrieb auch für das Theater; man hat an 30 Stücke von ihm, die zu ihrer Zeit fast alle sehr gefielen. D. starb 1701 in bedrängten Umständen. Sein Grabmahl befindet sich in der Westmünster-Abtey. Seine dram. Werke erschienen in 6 Bdn., London 1762, und in der Gesammtausgabe seiner Schriften, London 1806. (L.)

Dublin (Theaterst.), Hauptstadt von Irland am Liffey in der Nähe der Liffeybai, eine schön gebaute große Stadt mit über 250,000 Einw. und ziemlich ausgebreitetem Handel. D. hat 4 Theater; doch wird nur in einem derselben, welches unter unmittelbarer Aufsicht der Stadtbehörden steht, täglich gespielt. Director dieses Theaters ist seit 1838 der berühmte Dichter Thomas Moore. Die übrigen Theater werden wechselnd zu Schaustellungen der verschiedensten Art benutzt. Vergl. Englisches Theater.

Duchesnois (Josephine Rafin de), geb. 1785 zu St. Saulve bei Valenciennes, trat 1802 am Théâtre français zuerst als Phädra auf und stellte sich durch ihr vortreffliches Spiel bald den besten Schauspielerinnen gleich. Die Rollen: Semiramis, Hermine, Didon und Roxiane wußte sie glänzend durchzuführen. Nur wenig Monde war die D. die Gefeierte des Tages. Durch die St. George, eine ihr an äußrer Schönheit weit überlegene Nebenbuhlerin plötzlich verdunkelt, erfuhr sie die bittre Kränkung, sich auf ihrer glänzenden Laufbahn zurückgesetzt und von der Hälfte des Publikums angefeindet zu sehen. Die Kaiserin Josephine nahm sich endlich ihrer an und vermochte sie, ferner in Anstandsrollen aufzutreten, in welchen sie sich dann die Gunst

6*

des Publikums in vollem Maaß erwarb und erhielt. 1832 zog sie sich gänzlich von der Bühne zurück. (E. G.)

Duclos (Marie Anne de Chateauneuf, genannt D.), 1670 in Paris geb., war die Enkelin einer Sängerin gleichen Namens, die um 1646 auf dem Theater des Hôtel de Bourgogne spielte. 1693 betrat sie zum Erstenmale die Bühne als Ariadne und erhielt so ungewöhnlichem Beifall, daß sie sofort als Sociétaire des Théâtre français aufgenommen wurde. Sie war die erste Schauspielerin, die eine Pension vom Könige erhielt und zwar 1000 Livres, eine damals höchst bedeutende Summe. Viele und unter diesen werthvolle Kupferstiche haben sie auf die Nachwelt gebracht. Ihre Biographen schildern sie übrigens als eben so berühmt in galanten Abentheuern wie in ihren Rollen. Sie starb 1748, nachdem sie 43 Jahr der Liebling des Publikums gewesen war. Verheirathet war sie mit dem unbedeutenden Schausp. Duchemin dem Sohn. (L. S.)

Ducis (Jean François), 1733 zu Versailles geb., machte durch seine Bearbeitungen des Shakespeare, die freilich nur sehr oberflächlich und dem franz. Geschmacke angepaßt waren, deshalb aber um so größern Beifall erhielten, seine Landsleute mit dem großen Dichter bekannt. Unter seinen Original-Trauerspielen ist Abufar das beste. Den Bourbons treu ergeben, verschmähte er alle glänzenden Anerbietungen Napoleons und starb 1816. Seine Werke erschienen Paris 1819 in dritter Auflage, in 3 Bänden mit Kupfern. (R. S.)

Duenna (Technik), Name eines Rollenfachs bei einigen Theatern Deutschlands. Die kom. Mütter, Erzieherinnen, Haushälterinnen, Ammen, Gouvernanten rc., gehören in dies Fach. Mad. Döbbelin, welche 1828 in Berlin starb, war eine berühmte deutsche D. (L.)

Düringer 1) (Philipp Jacob), geb. zu Mannheim 1809, studierte in Heidelberg und sollte nach dem Wunsche seiner Familie Arzt werden, wurde jedoch durch Neigung zur Bühne getrieben und debutirte 1826 zu Mannheim mit dem besten Erfolge. 2 Jahre blieb D. als Volontair bei der Mannheimer Bühne, verließ sie dann wegen ungenügender Beschäftigung und ging nach Freiburg in Breisgau, wo er ausschließlich das Fach der jugendlichen Liebhaber und Helden bekleidete und sich allgemeinen Beifall erwarb. Bald verließ er auch Freiburg und trat in Frankfurt, Düsseldorf, Wien, Hamburg, München, Nürnberg rc., theils als Gast, theils als engagirtes Mitglied mit Beifall auf. 1829 verheirathete er sich bei einem 2. Engagement in Freiburg mit D. 2), ging dann an das Theater an der Wien, von dort 1832 nach Regensburg und Nürnberg, gastirte 1834 in Mannheim

und erhielt 1835, nach einem beifällig aufgenommenen Gastspiele, Engagement beim Stadttheater in Leipzig, in welchem er sich (1840) noch befindet und wo er seit 1836 die Regie des Schauspiels führt. Weiche, gemüthliche und leidende Charactere sagen D's Individualität und Talent am meisten zu; sein Gutenberg, Tasso, Correggio, Dr. Löwe, Harleigh sind sehr anerkennungswerthe Leistungen und tragen den Stempel wahren Berufs; auch im Lustspiele bewegt er sich mit Gewandtheit und Geschick. Rollen dagegen, die physischen Kraftaufwand erfordern, gelingen ihm weniger. Eine Sünde gegen die erste Pflicht des Schausp.s: das Memoriren, stört oft seine besten Darstellungen. Auch als Dichter hat sich D. versucht; ein Bändchen Gedichte „Künstlerhauche" erschienen, Mannheim bei Hof 1834, und 2 Schauspiele: Conradin und der Erlkönig wurden an einigen Bühnen mit Beifall gegeben. Als Regisseur verwaltet er sein Amt mit Fleiß, Sachkenntniß und Umsicht, und genießt die Liebe und Achtung seiner Collegen. D. ist mit Barthels (s. d.), Herausgeber des bei Otto Wigand erscheinenden, mit dem unsrigen nicht zu verwechselnden, „Theaterlexicons". 2) (Lina, geb. Lange), geb. zu Darmstadt, frühere Gattin des Musikdirector Brauer in Frankfurt, jetzt Gattin des Vor., eine rühmlichst bekannte Altistin und Mezzosopranistin; wirkte früher an den Theatern zu Frankfurt, Düsseldorf, Freiburg, Baden, Straßburg ꝛc., war 1834—35 beliebtes Mitglied der deutschen Oper zu Amsterdam und ist seit 1836 in Leipzig, wo sie in ältern Parthieen in der Oper recht beliebt ist. (R. B.)

Düsseldorf (Theaterstat.), Hauptstadt des preuß. Reg. Bezirks gl. N., eine der schönsten und freundlichsten Städte am Rheine mit 20,000 Einw. Die frühern Theaterzustände D's bieten kein Interesse dar; wandernde Truppen hielten sich daselbst mitunter kurze Zeit auf und verschwanden wieder. Erst von 1780 an tritt einige Regelmäßigkeit hinsichtlich des Besuches ein, und wir finden daselbst die verschiedenen Directionen, die entweder gleichzeitig, oder vor und nachher in Köln und Aachen spielten. So 1781 Böhm, 1786 Kloß und Großmann, 1788 Dobler, 1789 eine franz. Gesellschaft, 1790—93 Koberwein, 1794 abermals franz. Theater, 1795 und 96 die Wittwe Böhm, 1802 Büchner u. s. w. Von 1802—14 wechselten die Directoren fast halbjährig und es lohnt nicht der Mühe sie aufzuzählen; auch war in dieser Zeit häufig franz. Theater in D. 1814 trat eine Gesellschaft Kaufleute zusammen, um ein s. g. Nationaltheater zu begründen, dessen Leitung wechselnd Dangeler, Rheinmann, Schleppelnberg und Jacobi führten; da die Gesellschaft jedoch nur Geldgewinn suchte, der bei dem Unternehmen nicht zu erzielen war, so löste sie sich Ende

1815 auf und Mad. Müller übernahm die Direction, die sie bis 1817 führte. Dann trat Derossi (s. d.) an ihre Stelle und führte die Bühne bis 1834 mit wenigen Unterbrechungen fort. 1834 aber trat eine Epoche ein, die eine nähere Betrachtung verdient. Durch Immermanns (s. d.) Anregung bildete sich ein Verein von 40 Kunstfreunden, der durch Actien à 250 Thlr. ein Capital von 10,000 Thlrn. zur Begründung eines städtischen Theaters zusammenbrachte; außerdem konnte sich jeder Einwohner durch einen Beitrag von 5 Thlr. jährlich bei dem Unternehmen betheiligen, wurde dadurch Ehrenmitglied des Vereins und erwarb sich eine berathende Stimme bei den Generalversammlungen. Die Leitung wurde einem Verwaltungsrathe übertragen, bestehend aus dem Oberbürgermeister, 2 Stadträthen, 4 Actionairen, dem Intendanten und dem Musikdirector. Immermann trat als Intendant an die Spitze des Instituts und übernahm die ästhetisch-technische Leitung desselben. Mendelsohn-Bartholdy wurde Musikdirector und übernahm die Leitung der Oper. Das Haus wurde renovirt und verziert und mit einer wenigstens anständigen Außenseite geschmückt. In kurzer Zeit entstand unter dieser Leitung ein Theater, welches an die Blüthenzeit der mannheimer und hamburger Bühne (s. d.) erinnerte und als Muster im gesammten Vaterlande aufgestellt werden konnte. Weniger durch große Talente, als durch ein Ensemble, wie es keine deutsche Bühne mehr aufzuweisen hatte und hat, suchte Immermann zu wirken. Durch unverdrossene Mühe beim Einstudieren, gediegene Vorlesungen über jedes zur Darstellung kommende Stück, häufige Proben und besonders durch den Einflüß eines wahrhaft dichterischen Geistes, der die Seele der Darsteller für die wahre Poesie anregte und begeisterte, rief Immermann Darstellungen hervor, die der erhabensten Meisterwerke wahrhaft würdig waren. Mendelsohn ging mit ihm gleichen Schritt und was das Repertoir, welches die Erscheinungen des Tages, die Reizmittel für das große Publikum keineswegs ausschloß, auch bringen mochte, es waren gediegene, durchgeistigte, aus einem Gusse hervorgehende Leistungen, die den Glauben erweckten und nährten, die classische Theaterzeit könne wiederkehren. Leider aber zerfiel die schöne Schöpfung schon nach 2jährigem Bestehen; das Publikum, anfänglich entzückt, nahm auf die Dauer zu wenig Theil daran; die Actionaire, als das zusammengebrachte Capital durch Baukosten und die bei der Gründung unvermeidlichen Zuschüsse erschöpft war, wollten sich nicht zu Nachzahlungen verstehen, Immermann und Mendelsohn zogen sich zurück, die Gesellschaft ging auseinander und Derossi übernahm 1836 wieder auf eigene Rechnung die Direction, die er ge-

genwärtig noch führt. Das Schauspielhaus in D. ist im Verhältniß zur Stadt eines der mangelhaftesten in Deutschland; es ist aus einer frühern großen Gießerei und nachmaligem Magazin entstanden; in der unmittelbaren Nähe des Rheines gelegen, wird es bei jeder ungewöhnlichen Wasserhöhe überschwemmt und ist daher feucht und ungesund. 1834 hat man eine zierliche Façade in antikem Style erbaut, die jedoch zum ganzen Gebäude und dem über alles Maaß großen und häßlichen Dache nicht paßt. Der Bühnenraum, Garderoben und Magazine sind sehr eng und unzweckmäßig. Der Zuschauerraum faßt in einer Reihe Logen, Parterre und Gallerie 900 — 1000 Personen und die höchste Einnahme beträgt circa 350 Thlr. Gespielt wird im Winter wöchentlich 4 Mal, im Sommer gibt die Gesellschaft Vorstellungen in Elberfeld. Die Abgaben sind, wie in allen rheinischen Städten, hoch und drückend. Ein befriedigendes Orchester ist vorhanden und wird per Vorstellung honorirt. (R. B.)

Duett (Musik), ein Tonstück für 2 obligate Stimmen oder Instrumente. Wir haben nur das D. im Gesange zu betrachten, welches aus der Arie (s. d.) entstanden ist und in den Formen dieselbe Entwickelung gehabt hat. Dieses D. ist ein wesentlicher Theil des dram. Gesanges, der Oper; er erheischt wie die Arie den musik. Ausspruch des Seelenzustandes, welchen der Dichter den singenden Personen zur Aufgabe gemacht, und ist um so schwieriger, als oft heterogene Empfindungen darin ausgesprochen und zur harmonischen Einheit gebracht werden müssen. In technischer Beziehung fordert es demnach die genaueste Kenntniß des Contrapunktes und der Stimmen, da jede falsche Zusammenstellung hier weit mehr hörbar ist, als bei mehrstimmigen Gesangstücken; der Sänger aber hat besonders die verschiedenen Empfindungen hier durch die Darstellung zu versinnlichen. Das D. kann als reines Vocalstück dastehen, wird jedoch meist vom Orchester, oft auch vom Chore begleitet oder unterbrochen; die Melodie wird bald in längern, bald in kürzern Sätzen von beiden Stimmen bald wechselnd, bald gleichzeitig vorgetragen und es gleicht demnach einem mehr oder minder lebhaften Dialog. Die undram. Verzierungen der Arie sind leider auch im D. heimisch geworden und besonders ital. Componisten gefallen sich darin. — Ein kleines, kurzes D. heißt Duettino. (7)

Dufresne (Abraham Alexis Quinault), betrat 1712 schon in früher Jugend das Theater. Die Natur hatte ihn mit Allem ausgestattet, was auf der Bühne glänzt und gefällt: Figur, sonores Organ, Auge, Haltung D.'s machten den wissenschaftlich gebildeten Ponteuil aufmerksam auf ihn,

und er gab ihm Unterricht, der auf keinen unfruchtbaren Boden fiel. Seit Baron sich vom Theater zurückgezogen hatte, war Unnatur an die Stelle wahren, natürlichen Spieles getreten und unbedeutende Schausp. theilten sich in die Erbschaft des großen Mannes. So siegte D. leicht und bewahrte sich die Gunst des Publikums bis an das Ende seiner Laufbahn. Sein Stolz war indessen so ungeheuer, daß er sich, wie sein Vorbild Baron, der erste und erhabenste aller Menschen glaubte; mit seinem Bedienten zu sprechen, hielt er unter seiner Würde, ja als einst der Kutscher eines Miethwagens Bezahlung von ihm verlangte, zuckte er mitleidig die Achseln und rief seinem Kammerdiener zu: Man bezahle dieses Wesen! — Er starb allgemein betrauert um 1760 in Paris. (L. S.)

Dufresny (Charles Rivière), geb. 1648 zu Paris, war Zeichner, Dichter, Aufseher der königl. Gärten, und Begründer der franz. Spiegelfabriken. Obgleich Zeitgenosse Molière's und Regnards, hatte er doch das Glück dem Publikum zu gefallen, wenn er auch mit Beiden kaum verglichen werden kann. — Sein leichtes Talent ließ ihn auch nur leicht und flüchtig arbeiten. Trotz seiner glänzenden Einnahmen konnte er oft nicht über einen Sous gebieten, daher seine sonderbare Heirath, die le Sage in seinem Diable boiteux lächerlich macht. Seine Wäscherin kam nämlich eines Tages zu ihm und verlangte den Betrag einer rückständigen Waschrechnung, weil sie sich verheirathen wolle, ihr Bräutigam aber das Geld zur Einrichtung bedürfe. Er erkundigte sich näher, und als er hörte, daß sie sich überhaupt 200 Ducaten erspart, heirathete er sie selbst und bezahlte so seine Schuld. Er starb 1741 zu Paris. Sein Théâtre français, 6 Bde. 12., erschien zuerst 1731 zu Paris; dann erschienen seine Werke, 39 Lustspiele und kom. Opern enthaltend, 1742, und Oeuvres choisies mit seiner Biographie, Paris 1810, 2 Bde. (L. S.)

Dugazon (Jean Baptiste Henry Gourgaud), geb. 1754 zu Paris, war der Sohn eines wenig bedeutenden Schausp.s und debütirte 1771 in den Frontins, Crispins und Parquins des damaligen Repertoires. Schon ein Jahr darauf wurde er Societaire (s. d.), der beste Beweis für den Erfolg seiner Debüts. Selten war wohl ein Schausp. zu gleicher Zeit so ausgezeichnet in einigen und so mittelmäßig in anderen Rollen desselben Faches als D., daher hatte er eben so viele blinde Verehrer als heftige Gegner. Er war ein vortrefflicher Tänzer und Fechter, was ihm in vielen Rollen nicht allein sehr zu Statten kam, sondern ein gewisses Fach ausschließlich für ihn bildete; daß er oft inmitten der geistreichsten Schöpfung einer Rolle zu niedrigkomischen Mit-

teln griff, wird ihm einstimmig zum Vorwurf gemacht. Im Privatleben war er ein sehr unterhaltender Mensch, mystificirte aber oft auf die unerlaubteste Weise jedermann. Den Principien der Revolution war er blindlings ergeben, und erst die Schreckenszeit brachte ihn von seiner Vorliebe zurück. Als Theaterdichter hat man 3 Stücke von ihm, die von 1792 bis 1793 gegeben wurden und den wüthendsten Jacobinismus athmen, z. B. le Moderé, ein scheußliches Stück, dessen Charactere mit Blut geschrieben sind. Er starb zu Paris 1809. (L. S.)

Duller (Eduard), geb. 1809 in Wien, studirte daselbst Philosophie und Jurisprudenz, widmete sich jedoch später ausschließlich dichterischen Arbeiten, für welche ihn die Natur mit ausgezeichneten Anlagen beschenkt hat. Dafür zeugt sein Schauspiel „Meister Pilgram," welches er im 18. Jahre verfaßte, das mit großem Beifall aufgenommen wurde. — 1829 vertrieb ihn die östreich. Censur von Wien, und er begab sich nach München, wo er jedoch nur kurze Zeit verweilte. In Baden-Baden unterstützte er den berühmten Romanschriftsteller Spindler bei der Herausgabe des Journals „der Zeitspiegel," ging hierauf nach Trier, war sodann eine Zeitlang in Frankfurt a. M., mit der Herausgabe der von ihm begründeten Zeitschrift „der Phönix" beschäftigt, und lebt gegenwärtig in Darmstadt. — D. ist einer der talentvollsten, mit Phantasie reich begabten Dichter, dessen Werken jedoch eine größere Klarheit zu wünschen wäre. Seine dram. Dichtungen zeichnen sich durch blühende Sprache, schöne Scenerie und ein Leben aus, welches der Natur mit Glück abgelauscht ist. Hierher gehören: Meister Pilgram. Wien, 1829. — Franz von Sickingen. Frankfurt a. M, 1833. — Der Rache Schwanenlied. Stuttgart, 1835. — (Thg.)

Dumas (Alexander), geb. zu Villers-Cotterets 1803, war der Sohn des berühmten Revolutions-Generals D., lebte aber in sehr dürftigen Verhältnissen. 1823 ging er nach Paris, um ein Unterkommen zu suchen, und wurde Schreiber im Bureau des Herzogs von Orleans. Hier verschaffte er sich eine dürftige Bildung und schrieb 1829 das Drama: Henri III. et sa cour, welches sehr gefiel. Er verließ nun seine Stelle, widmete sich ganz der Poesie, und kurz nach einander erschienen: Stockholm, Fontainebleau et Rom, Trilogie 1830, Napoléon Bonaparte, Antony, Charles VII. chez ses grands vassaux, 1831, Terésa, 1832, Angele, Richard Darlington, la tour de Nesle, Catérine Howard, Don Juan de Marana, Caligula etc.; sämmtliche Stücke hatten in Paris großen Erfolg, sind auch theilweise mehrfach übersetzt worden, ohne jedoch in Deutschland zu gefallen. D.s Stücke zeigen ein eminentes Talent und genaue Kenntniß dessen,

was auf der Bühne wirkt, die Sprache ist energisch, kräftig und nicht ohne Poesie; aber seinen Characteren fehlt alle Haltung, alle Natürlichkeit und Wahrheit; es ist nur die animalische Natur des Menschen, die ganz rohe Leidenschaft, die D. zeichnet, ohne alle Beimischung von Humanität und Veredlung. Außer den dram. Werken hat D. noch mehrere Novellen und Reisebeschreibungen edirt. (R. B.)

Dumesnil (Marie Française), geb. 1713, begann ihre dram. Laufbahn in Compiègne, spielte dann einige Zeit in Straßburg, jedoch nur im Lustspiele und betrat 1737 in Paris die Bühne plötzlich in der Tragödie. Man war erstaunt, sie als Clytemnestra, Phädra und Elisabeth zu sehen, mußte aber eingestehen, daß dies ihre eigentliche Sphäre sei. Besonders ergriff sie durch die Wahrheit ihres Spieles. In Straßburg begegnete es ihr einst, daß sie als Cleopatra in dem Augenblick, wo sie ihr Dasein, ja selbst die Götter verfluchte, einen fürchterlichen Faustschlag in den Rücken erhielt, mit den Worten: „Verdammte Bestie! ich will Dich lästern lehren!" Ein alter Officier, der früher nie ein Theater gesehen, war in dieser Absicht auf die Bühne getreten. Gewiß, das sonderbarste Compliment über die Wahrheit ihres Spieles! Sie war durchaus nicht schön, machte jedoch durch ihr Spiel diesen Mangel gänzlich vergessen. Die größten Männer ihrer Zeit suchten ihre Gesellschaft. 1775 zog sie sich mit einer glänzenden Pension vom Theater zurück, lebte dann still und einsam in Boulogne, wo sie 1803 starb. Ihre Memoiren erschienen Paris 1806. (E. G.)

Duni (Egidio Romuald), geb. 1709 zu Matera bei Otranto, studirte im Conservatorium in Neapel und trat 1735 in Rom mit der Oper: Nerone als Componist mit großem Erfolge auf. 1736 kam er nach Wien, wo er sich nicht ohne Nutzen für seine Kunst eine Zeitlang aufhielt, kehrte alsdann nach Neapel zurück, wo er mehrere Opern für Neapel, Rom und Venedig componirte, von denen sich aber nur Catone in Utica erhalten hat. 1743 ging er nach Paris, folgte 1744 einem Rufe nach London, kehrte jedoch seiner geschwächten Gesundheit wegen über Holland zurück; auf der Reise wurde er in Italien von Räubern angefallen und ganz ausgeplündert. In Genua wurde die Oper Tardinona mit Furore gegeben und verschaffte D. die Stelle als Lehrer der Prinzessin von Parma. 1757 kehrte er noch einmal nach Paris zurück und schrieb daselbst noch 18 franz. Opern, die den glänzendsten Erfolg hatten und zum Theil auch in Deutschland wie: das schlechtbewachte Mädchen, die Jugendschule, das Milchmädchen u. s. w., sehr gefielen, und lange das Repertoir zierten. D. starb zu Paris 1775. (3.)

Duodrama. Schauspiel, in welchem nur 2 Perso=

nen auftreten. Als am Ende des vor. Jahrh. das Monodrama (s. d. und Melodrama) in Deuschland bekannt wurde, entstand bald nachher das D. aus der gefühlten Nothwendigkeit, die dargestellte Person nicht allein fühlen, sondern auch handeln zu sehen; was aber nur im Conflict mit anderen möglich ist. So ist das Monodrama wesentlich lyrisch, das D. aber dram. in seinem Grundprincip. Jetzt sind beide Gattungen aus der Mode gekommen, auch eigentlich nie etwas anders als eben nur Mode gewesen. (L. S.)

Dupont (Dem.), geb. 1793 in Valenciennes, ausgezeichnete Soubrette am Théâtre français. Sie wurde von ihrem Stiefvater für die Bühne gebildet und war 18 Jahr alt, als sie dieselbe zuerst betrat. Ihre schwarzen, lebhaften Augen, ihr heiteres, schelmisches Gesicht, ihre leichte und elegante Tournüre, ihre geistreiche Heiterkeit und ihre Ungezwungenheit fanden die glänzendste Aufnahme und es fehlte dem keimenden Talente nicht an Ermunterung. Der Wunsch, eine augenblickliche Unthätigkeit abzuschütteln, veranlaßte sie zu einem tragischen Versuche, welcher nur durch ihre große Jugend Entschuldigung fand und dazu diente, ihr selbst zu zeigen, daß nur das muntere und naive Fach ihr Wirkungskreis sei. Neuerdings wieder mehr beschäftigt, hat sie die volle Gunst des Publikums gewonnen; sie genießt schon seit langer Zeit die Vortheile eines Societaire-Mitgliedes. (—A.—)

Duponte (Lorenzo), dram. Dichter und Verfasser der Texte zu Don Juan, heiml. Ehe rc., war geb. zu Cenada im Venetianischen 1748, kam als Hofpoet unter K. Joseph nach Wien, ging nach dessen Tod nach London, und von da nach New-York, wo er die Direction der ital. Oper übernahm, und ihr 30 Jahre vorstand. 1838 wollte er in sein Vaterland zurückkehren, auf welcher Reise er in Paris starb. (3.)

Duport (Louis), geb. zu Paris um 1785, ein Tänzer, der 1802 an einem kleinen Theater in Paris auftauchte, aber so schnelle Fortschritte machte und sich bald einen solchen Ruf erwarb, daß er in kurzer Zeit erster Tänzer an der kaiserl. Acad. de mus. war. Er war Vestris siegreicher Nebenbuhler, ungemein gewandt, lebendig, schlank und geschmeidig, und seine Leistungen waren daher mit den schnellsten und schwierigsten Pas geziert; er machte Pirouetten mit solcher Schnelligkeit, daß sie das Auge blendeten; dabei aber beherrschte stets die höchste Grazie seine Bewegungen. Diese Anstrengungen verursachten ihm indessen einen Anfall von Blutsturz, der ihn mehrmals von der Bühne auf einige Zeit entfernte. Doch war es der beliebteste Tänzer und stets war das Haus gefüllt, wenn er auftrat. Berchoux schrieb ein Gedicht: la danse, ou les dieux de l'Opéra, dessen Held D. war, in welchem er von ihm singt:

Près l' un des grands faubourgs dont Paris se decore,
S'élevait un enfant dans l'art de Terpsichore,
Qui, caché sous un toit du tumulte écarté,
Dansait dans l'infortune et dans l'obscurité.
Ses pas audacieux et sa danse légère
Déja semblaient promettre un grand homme à la terre.
Terpsichore elle même avait jeté les yeux
Sur ses premiers essais chaque jour plus heureux.

D. componirte auch einige treffliche Ballets: Acis et Galatée, der Barbier von Sevilla, le volage fixe, Figaro etc , die ungeheuern Beifall fanden. Von London aus erhielt er die glänzendsten Anerbietungen, doch lehnte er sie stets ab, um im Vaterlande zu bleiben; endlich bestimmte ihn ein Anerbieten von 80,000 Rubeln und 2 Benefizen jährlich, 1808 nach Petersburg zu gehen. Als Dame verkleidet, verließ er Frankreich und tanzte einige Jahre in Petersburg mit dem glänzendsten Erfolge. 1812 ging er nach Italien, wo er allenthalben den größten Beifall fand. Bald nachher kam er nach Wien, wo er die Direction des Hof-Operntheaters übernahm und dieselbe über 15 Jahre mit Umsicht und Talent führte. Bei der Bühne aufgewachsen, kannte er dieselbe bis zu den kleinsten Details und war daher ein trefflicher Leiter. D. ist von Jedem geschätzt, der seine guten Eigenschaften kennen zu lernen Gelegenheit hatte; trotz seines großen Glückes, lebte er stets in der größten Einfachheit, und seine Schüler fanden nicht nur den tüchtigsten Lehrer, sondern auch den liebevollsten Freund in ihm. So oft ihm auch der Undank verletzend entgegentrat, unterstützte er doch stets das junge Talent, und seine Börse war offen für jeden Hülfsbedürftigen. D. lebt noch in Wien. D. 2) (Mad. geb. Neumann), Gattin des Vor., war die Schülerin ihres Mannes und eine höchst angenehme und reizende Tänzerin. Auch eine Schwester D.'s, ebenfalls seine Schülerin, war eine treffliche Tänzerin, die besonders in Petersburg glänzte. (H...t.)

Dupré, erster Tänzer der Acad. royale de mus. zu Paris 1790, wurde allgemein der Apollo des Tanzes genannt. Er war der Lehrer des berühmten Vestris und pflegte zu sagen: Tanzen kann man mit den Füßen, schön tanzen aber nur mit den Armen. (H—t.)

Duprez, 1) der ausgezeichnete Tenorist der großen Oper in Paris, der Deutschland mehrmals durch die großen Summen in Erstaunen setzte, um welche die Direction ihm seinen Urlaub abkaufte. Er war noch nicht 19 Jahr alt und Schüler Chorons, als er sich zuerst hören ließ; aber weder Lehrer noch Schüler ahneten einen so glänzenden Erfolg. Er debütirte auf dem Odeon in dem

Barbier von Sevilla. Selbst die strengsten unter den Zuhörern erkannten bei diesem ersten Auftreten glückliche Anlagen, indeß wurde D. durch den Umfang seiner Stimme nicht sehr unterstützt, und man sagte ihm mehr angenehme als glänzende Erfolge voraus. Sein 2. Debüt erhöhte die früher erweckten Hoffnungen, allein innere Spaltungen der Odéon-Direction zwangen D. ein anderes Unterkommen zu suchen. Das Feydeaux öffnete ihm die Thore, und in der weißen Dame fand er noch mehr Beifall, als früher. Indeß war sein Engagement nur interimistisch, und als er einen Contract forderte, seine Zukunft gesichert zu sehen, machte der Director Ducis so viele Nebenbedingungen, daß D. den mündlichen Vertrag für aufgehoben erklärte, worauf er eine Reise nach Italien antrat. In Mailand sang D. in der Opera buffa, und Rossini dankt ihm die Einführung seines Grafen Ory in Italien. Man war von dieser Oper so entzückt, daß man in Mailand, Genua, Florenz, Triest nur von ihr oder vielmehr von dem jungen Sänger sprach, den man ausschließlich für diese Partie engagirte. 1831 ging D. nach Lucca und Florenz, wo er den Wilhelm Tell mit Furore sang, und nun erst gewann sein Name einen höhern Klang; mit demselben Glücke gab er in Triest die Stumme von Portici. Von jetzt an war ihm die glänzendste Bahn eröffnet; die Tagescomponisten sahen sich bald gezwungen, Rollen für ihn zu schreiben; unter den Opern, welche in dieser Absicht entstanden, nennen wir besonders Ines de Castro, Lara und namentlich Lucie von Lammermoor. In Neapel waren seine Triumphe wahrhaft großartig. Bald darauf erhielt er einen Antrag von der großen Oper zu Paris, dem er folgte. 1836 unternahm er abermals eine Reise nach Italien, und obgleich damals die Cholera daselbst wüthete, fand er doch überall die glänzendste Aufnahme. Nach Paris zurückgekehrt, schloß er mit der Operndirection erst ein eigentliches festes Engagement ab, brachte aber den nächsten Carneval in Parma und die Fasten in Florenz zu. Von dem Enthusiasmus, den er in Parma erweckte, kann man sich schwer einen Begriff machen; die letzte Vorstellung war zu seinem Benefiz, und das geräumige Haus konnte nicht die Hälfte der Zuhörer fassen, welche schon seit dem Morgen die Zugänge belagerten. Die Menge der Gedichte und Kränze, die dem Künstler geworfen wurden, war ungeheuer; seinen Triumph vollständig zu machen, übersendete ihm die Erzherzogin am nächsten Morgen einen kostbaren Diamantring. Nach Paris zurückgekehrt, trat D. 1837 als Wilhelm Tell zum ersten Male in der großen Oper auf; der Erfolg war auch hier wieder der glänzendste, und in kurzer Zeit stand er fest

in der Gunst des Publikums, dessen unbedingter Liebling er noch jetzt ist. 2) (Mad. D.), die Gattin des Vor. Ihre musik. Laufbahn ist ganz die ihres Gatten; wie er, debütirte sie im Odeon, begab sich dann nach Italien und folgte ihm zu allen den Theatern, die er betrat. Ihr Ruf als Primadonna stieg neben dem des Tenors, der sie begleitete und dessen Beifall sie theilte. Ihre vorzüglichsten Eigenschaften sind die Kraft und Rundung ihrer Stimme; ihr Spiel ist sehr dram., und sie hat sich in Italien auch den Ruf einer vortrefflichen Schauspielerin erworben. Wäre sie allein gewesen, so würde ihr Ruf gewiß noch größer sein, während man jetzt ihre Erfolge sehr häufig dem Namen ihres Gatten zugeschrieben hat. 3) D., Mitglied des Théâtre des Variétés; zeichnet sich durch Sicherheit, Laune, Anstand und eine sehr reine und richtige Sprache aus. (—A.—)

Dur (vom Lat. durus, Musik), wörtlich hart, der Name desjenigen Dreiklangs, (s. Accord) in welchem die große Terz vorkommt; daher auch Bezeichnung derjenigen Tonarten, deren Dreiklang die große Terz enthält, wie C dur, D dur etc., im Gegensatze zu den Moll-Tonarten, deren Dreiklang nur die kleine Terz hat. Die Bezeichnung harte Tonart als gleichdeutend mit D.-Tonart ist eine falsche, da die Klänge der D.-Tonarten eben so weich sind, als die der Moll-Tonarten. (7.)

Dürand (August), geb. 1790 in Schlesien, studierte in Halle, und trat daselbst aus Neigung zu einer dort anwesenden Gesellschaft; aber sehr bald gelang es ihm, Engagement in Weimar zu erhalten, wo er seit 1812 beliebtes Mitglied ist. Unter der Leitung Goethe's, dessen Liebling er war, bildete er hier sein schönes Talent aus und bekleidete bald das Fach der jugendlichen Liebhaber und Helden, wobei ihn seine schöne Gestalt, sein angenehmes Aeußere, klangvolles Organ und sein gewandtes, feines Benehmen vortheilhaft unterstützte. Später trat er allmählig in das Fach der Heldenväter und ältern Characterrollen über, worin er nicht minder Treffliches leistete. Sein Rollenfach ist so ausgebreitet, daß es unmöglich sein würde, nur die vorzüglichsten Parthien hier aufzuzählen; sein Tasso ist ein schwer zu übertreffendes Meisterwerk. In D.s Spiel herrscht durchaus Ruhe und Besonnenheit vor, oft sogar in einem Grade, daß man dasselbe kalt nennen könnte; das sorgfältigste Studium, eine tiefgeistige Auffassung und die feinste Nuancirung characterisiren jede seiner Leistungen. D. führte auch eine Zeitlang die Regie des Schauspiels zu allgemeiner Zufriedenheit. Gastrollen hat er unseres Wissens wenig oder gar keine gegeben. — Seine Gattin, Ernestine geb. Engels, gehörte ebenfalls zu Goethe's Zöglingen und war stets an der

weimarer Bühne; früher spielte sie minder bedeutende Rollen, ist jedoch seit geraumer Zeit im Besitze des Mütterfaches, in welchem sie sich als höchst achtenswerthe Künstlerin bewährte. (T. M.)

Durchcomponiren (Musik), 1) ein Lied, eine Ballade, Canzone 2c. dergestalt componiren, daß jede Strophe ihre eigene, dem Texte angemessene Melodie hat, also nicht alle Strophen, wie es beim Liede gewöhnlich ist, nach einer Melodie gesungen werden; 2) eine Oper nennt man durchcomponirt wenn auch der Dialog, die Prosa in Musik gesetzt ist, also Recitative die Stelle des Dialogs vertreten. (7.)

Durchführen, eine Sache (Dichtung, Characteristik, Rolle), genau und folgerichtig nach dem in der Auffassung (s. d.) davon erhaltenen und in der Anlage (s. d.) angedeuteten Bilde bis zur Vollendung bringen. Dahin gehört für den Schausp. besonders, daß er in der äußern Erscheinung in Gang, Haltung, Sprache 2c. consequent sey und sich vor jeder fremden Beimischung, vor jedem „Aus der Rolle fallen" in Acht nehme, daß er jedes Zuviel sowohl als jedes Zuwenig vermeide, d. h. weder eine drastisch wirkende Einzelnheit auf Kosten des Ganzen hervorhebe, noch scheinbar unbedeutende aber zum Ganzen nothwendige Züge vernachlässige. Jedes wahrhaft durchgeführte Werk muß in seinem innigen Zusammenhange und seiner natürlichen Motivirung klar und deutlich vor den Blicken des Beschauers liegen; es darf in dieser Beziehung eben so wenig Lücken zeigen, als durch besondere Hervorhebung einzelner Züge Unebenheiten darbieten. (B.)

Durchgehen, techn. Ausdruck für das leider beim Theater so häufige contractbrüchige Entweichen der Schausp.

Dutzendbillets, s. Billet.

E.

E, 1) der 5. Buchstabe des Alphabets; seine Aussprache s. Aussprache d. Buchst. 2) (Mus.) der 5. Ton der diatonisch-chromatischen, oder der 3. Ton der diatonischen Tonleiter; bei Guido hieß er mi oder e la mi. (7.)

Eastcourt (Richard), geb. zu Tewksbury 1688; er entlief seinen wohlhabenden und angesehenen Eltern, welche ihn studieren lassen wollten, schon im 16. Jahre und schloß

sich einer herumziehenden Truppe an, die den jungen, wohlgekleideten und mit Geld versehenen Menschen gern bei sich aufnahm. Sein nettes jugendliches Aussehen veranlaßte den Director, ihn als Roxana in Alexander dem Großen auftreten zu lassen und so war E. bald unumschränkter Besitzer des Faches der ersten Liebhaberinnen. Seine Eltern erfuhren jedoch seinen Aufenthalt und führten ihn mit Gewalt nach London, wo er bei einem Apotheker in die Lehre gegeben wurde; der Zwang, der ihn hier umgab, war ihm um so unerträglicher, als er schon das freie, regellose Leben der Schausp. kennen gelernt hatte. Er entlief abermals, gewann sich die Freundschaft des Schausp. Leigh, welcher ihn gern unterrichtete und bald war er im Fache der ersten Helden und Liebhaber der Liebling des Publikums. Seine gute Erziehung, ein lebhafter Witz und der feine Anstand eines Cavaliers öffneten ihm selbst die höchsten Gesellschaften und man stritt sich um das Vergnügen, ihn bewirthen zu können. Seine Wahl zum vortragenden Secretair des berühmten Beefsteak-Clubs, dessen Mitglieder die ausgezeichnetsten Männer und witzigsten Köpfe Englands waren, beweist die hohe Geltung, die E. sich zu erwerben gewußt. Er st. 1713 und wurde mit großer Feierlichkeit neben seinem Collegen, dem berühmten Joe Haines, begraben. Die Biographia dramatica nennt ihn auch als Verfasser zweier damals mit Beifall gegebenen Stücke. (L. S.)

Easter-piece (deutsch: Osterstücke; Theaterwes.). Benennung gewisser großer Spectakelstücke, welche zur Osterzeit auf den beiden großen Nationaltheatern Londons und mehreren der kleineren gegeben werden, wenn die Weihnachtspantomimem (s. Chrestmass pantomime) das Publikum hinlänglich befriedigt haben. Es sind Stücke in der Gattung von Ein Uhr, Ritter und Waldgeister, Joko, Timur der Tartarchan u. s. w., und unterscheiden sich meist nur dadurch von den eigentlichen Pantomimen, daß in ihnen gesprochen wird. Bewundernswerth ist die Erfindungskraft der Dichter bei diesen E., insofern es auf den Titel ankommt, der häufig das Tollste und Neugierreizendste ist, was man sich nur denken kann. Die Direction wendet außerordentlich viel an die Ausstattung dieser Stücke und macht gewöhnlich Banquerott, wenn sie mißfallen; wogegen sie von Ostern bis zu Ende der Saison im Mai fortgegeben werden, wenn sie gefallen. Alles Eifern der Kritik gegen diesen Mißbrauch hat bis jetzt nichts geholfen und Garrick, die Kembles, ja selbst in neuester Zeit der gewissenhafte und wahrhaft das Gute wollende Macready haben es nicht vermocht, den prächtigen Decorationen, überraschenden Maschinerien und Aufzügen der Osterstücke ein gleiches aber edleres Anziehungsmittel entgegenzusetzen. (L. S.)

Ebell (Heinr. Carl), geb. 1775 zu Neuruppin, zeigte von Jugend auf ungemeine Neigung für Musik, die während seiner Studien in Halle durch Türk und später in Berlin durch Reichardt gepflegt und ausgebildet wurde. In Berlin componirte er die Opern der Schutzgeist, Selico, der Deserteur und Melida, die außerordentlichen Beifall fanden und E. bestimmten, sich ganz der Musik zu widmen. 1801 ging er als Musikdirector nach Breslau und eröffnete dort seine Wirksamkeit mit der Oper: der Bräutigamsspiegel, die ebenfalls sehr gefiel; ihr folgten später noch: das Fest der Liebe und die Gaben des Genius, so wie die Musik zu mehreren Schauspielen; überhaupt erwarb sich E. um die Oper in Breslau große Verdienste und allgemein wurde es bedauert, als er schon 1804 wegen Mißverhältnissen mit der Direction zurücktrat. Doch blieb er auch im Geschäftsleben der Kunst getreu; er lieferte noch die Operetten: das Fest im Eichthale, der Nachtwächter, der Abschied, Anakreon in Jonien u. m. a. werthvolle Compositionen. E. starb in Folge eines Beinbruches 1824. In seiner Musik liegt eine Fülle von Humor und wahrhafter Heiterkeit, seine Opern gewähren durch reizende Mannigfaltigkeit die angenehmste Unterhaltung und sind mit großem Unrecht vom Repertoir verdrängt. (3.)

Ebenmass, s. Symmetrie.

Eberl (Anton), geb. zu Wien 1766, zeigte schon in früher Jugend seltne musik. Talente und componirte ohne Kenntniß der Kunstregeln schon in seinem 16. Jahre die Opern: die Zigeuner und la marchande des modes. Gluck, dadurch aufmerksam auf ihn gemacht, ermunterte ihn zur höhern Ausbildung seines Talents. E. entsagte daher dem Studium der Rechte und begleitete späterhin Mozarts Witwe auf einer Kunstreise durch Deutschland. Aus Petersburg, wo er 1796 als Componist und Musiklehrer eine Anstellung gefunden, kehrte er 1800 nach Wien zurück und schrieb dort 1801 für das Hoftheater seine große Oper: die Königin der schwarzen Inseln, die besonders Haydn's Beifall erhielt, der die kräftige Anlage und geistreiche Durchführung der einzelnen Partien nicht genug rühmen konnte. E. beschäftigte sich fast ausschließlich mit Instrumentalcompositionen, die mit Enthusiasmus aufgenommen wurden. Mehrere seiner Tonstücke, die ihm entwendet worden, kamen unter Mozarts Namen heraus, und wurden für dessen Werke gehalten, vielfach übersetzt, instrumentirt u. s. w. Auf einer abermaligen Kunstreise erntete er neue Lorberen als Claviervirtuos, starb aber bald nach seiner abermaligen Rückkehr nach Wien 1807. Er besaß einen hellen Verstand, ein edles Herz und eine seltne Anspruchslosigkeit bei entschiedenem Talent. Seine zahlreichen Compositionen zeichnen sich durch eine reiche

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK

Phantasie, Tiefe, Fülle und Neuheit der Gedanken aus. Außer den bereits genannten Opern hat E. noch den Graf von Flandern, und einen dritten Theil der Hexe Megäre geschrieben. (H. Dg.)

Ebers (Karl Friedrich), geb. 1770 zu Cassel, widmete sich der Musik gegen den Willen seines Vaters, der Inspector der Salpetersiederei und Lehrer der engl. Sprache in Halle war, aber bald nach Berlin zog. Der junge E., feurig und leichtsinnig, gab sich hier manchen Vergnügungeu hin, welche die Moral verwirft; eine strenge Disciplin nur konnte ihn zügeln und der Vater bewirkte dessen Anstellung bei der Artillerie, von der er jedoch bald wieder entlassen wurde. Er benutzte jetzt seine Kenntnisse in der Musik zu seiner Subsistenz, ertheilte Unterricht und gab einige seiner Compositionen heraus, welche Veranlassung waren, daß er 1799 von dem Herzog von Mecklenburg-Schwerin zum Kammercompositeur und Vicecapellmeister ernannt wurde. Hier verheirathete er sich bald nachher. Doch diese Heirath war keineswegs glücklich und endete schnell mit einer Scheidung, die auch den Verlust seines Engagements zu Folge hatte. Er begab sich auf Reisen, um wieder ein Engagement zu suchen; ging nach Leipzig, Lübeck, Hamburg, Altona, Bremen, gab Concerte, fand hier und dort einen Verleger für seine Compositionen, doch keine feste Anstellung. Endlich wandte er sich nach Oestreich und fand bei der Theatergesellschaft, welche abwechselnd in Ofen und Pesth spielte, eine Anstellung als Capellmeister, sah sich aber bald genöthigt, diese Stelle wieder aufzugeben. Er wurde von J. Seconda engagirt, mit dessen Gesellschaft er 1814 nach Leipzig kam. Die Gesellschaft löste sich 1815 auf und E. mußte bis 1817 privatisiren, wo er Musikdirector bei der Fabricius'schen Theatergesellschaft wurde, deren bald erfolgte Auflösung ihn abermals brotlos machte. Er begab sich nach Leipzig, wo er bis 1822 privatisirte, sich dann in Berlin niederließ, um hier sein Leben, mit Sorgen und Mangel kämpfend, 1836 zu beschließen. — Seine Compositionen, unter denen wir besonders die Opern Bella und Fernando, der Eremit auf Formentera, die Blumeninsel, die bestrafte Spröde, der Liebescompaß u. s. w. nennen, wurden früher mit Beifall aufgenommen; auch als Schriftsteller beschäftigte er sich mit der Tonkunst. (Thg.)

Ebert (Karl Egon), geb. 1801 zu Prag, Sohn des Hofraths und Landesadvocaten E., eines Mannes von ausgezeichneter Bildung, der der ersten Erziehung seines Sohnes die größte Sorgfalt widmete; später kam er in ein Erziehungsinstitut in Wien, welches unter der Leitung der Piaristen stand. Hier entwickelte sich seine Anlage zur Poesie, wurde aber so

wenig gefördert, daß E. mit Freuden nach 2 Jahren in sein Vaterhaus zurückkehrte, wo er ungehindert sich mit poetischen Studien und Arbeiten beschäftigen konnte. Von 1817 bis 1819 verfaßte er gegen 20 Dramen, zwar nur Erzeugnisse einer übermüthigen Phantasie, doch Versuche, welche der sprachlichen Fertigkeit des aufblühenden Dichters förderlich waren. Die lyrische Poesie war es jetzt, in welcher er sich mit größerem Glück jahrelang versuchte. Zum Belege dienen die 1824 erschienenen Gedichte, welche 1828 in einer neuen Auflage und mit einem 2. Bande vermehrt erschienen. Diesen folgte 1829 das böhmisch=nationale Heldengedicht Wlasta. 1828 wurde das Drama Bretislaw und Jutta auf der Prager Bühne mit Beifall aufgeführt, das jedoch in Wien und München kein Glück machte. — Nach dem Tode seines Vaters 1829 bereiste E. Süddeutschland und die Schweiz. Eine schöne Frucht dieser Reise ist die idyllische Erzählung: das Kloster, welche 1832 in Stuttgart erschien. Ein zweites Trauerspiel: Czestmir, wurde 1835 auf der Prager Bühne aufgeführt. — Er erhielt 1825 bei dem durch geistige Bildung ausgezeichneten und freigesinnten Fürsten Karl Egon zu Fürstenberg die Stelle eines Bibliothekars und Archivars, und wurde bereits 1829 zum Rath und Archivdirector befördert. Seine Muse berechtigt noch zu manchem Trefflichen, da er Reichthum der Phantasie mit Wärme und Kraft der Gedanken in seinen poetischen Leistungen verbindet. (Tbg.)

Eberwein, 1) (Traugott Maximilian), geb. zu Weimar 1775, widmete sich unter der Leitung seines Vaters der Musik und war schon im 7. Jahre ein fertiger Clavierspieler; nachdem er sich bei Kunze in Frankfurt weiter ausgebildet hatte, kam er 1797 als Hofmusikus nach Rudolstadt, wurde nach einigen Kunstreisen 1809 als interimistischer und 1817 als wirklicher Hofcapellmeister angestellt. Außer einer Menge von Instrumentalsachen schrieb E. für die Bühne die Opern und Operetten: Piedro und Elvira, Claudine von Villabella, der Jahrmarkt von Plundersweilern, das befreite Jerusalem, Feodusi, das goldene Netz, das Schlachtturnier, die Fischerin, der Mond, das Storchnest und die hohle Eiche. Einfachheit der Form eint sich in diesen — nicht genug gewürdigten Arbeiten mit Tiefe und Gedankenreichthum. E. starb in Rudolstadt 1830. 2) (Karl), Bruder des Vor., geb. zu Weimar 1784, erhielt ebenfalls den ersten Unterricht vom Vater und später vom Bruder, wurde frühzeitig in der Hofcapelle zu Weimar angestellt, wo er sich später zum Musikdirector hinaufschwang, welche Stelle er jetzt noch bekleidet. Für die Bühne schrieb er die Opern: die Heerschau, Graf von Gleichen und die Musik zu Lenore von Holtey; in Weimar wurden diese Sachen mit Beifall gegeben, haben sich

aber im Allgemeinen nicht Bahn brechen können. Einzelnes in diesen Compositionen ist unzweifelhaft sehr schön, aber im Ganzen herrscht eine gesuchte Tiefe und eine zu deutlich hervortretende Nachahmung Mozarts, nebst einer höchst schwierigen und oft überladenen Instrumentation. 3) (Henriette), geb. Häßler, geb. zu Erfurt 1804, Gattin des Vor., seit einer Reihe von Jahren erste Sängerin des weimar. Hoftheaters, wie sie denn in der Zeit, als die weimar. Oper ihre Glanzperiode hatte, wo die Jagemann, Moltke, Strohmeyer glänzten, mit diesen die Vierte im Bunde genannt wurde. Ihre Stimme war damals schön, stark, ausdrucksvoll; ihre besten Rollen: Donna Anna, Fidelio u. s. w. Noch jetzt gedenkt das weimar. Publikum jener Periode mit Anerkennung ihrer schönen Leistungen, so wie Mad. E. damals auch als Vorbild jüngerer Sängerinnen diente, welche sich an ihr für die weimar. Oper heranbildeten. Seit einer Reihe von 10 Jahren hat ihre Stimme bedeutend abgenommen und in der letztern Zeit hat die Sängerin nur selten noch und in kleinen Partien die Bühne betreten. (3. C. H∴n.)

Eboli (Anna de Mendoza y la Cerda), Gemahlin des Rui Gomez de Silva, Fürsten von E., welcher Günstling Philipps II. war; schön aber intriguensüchtig und ehrgeizig, gab sie den Liebesanträgen des Königs Gehör, unterhielt aber zugleich ein inniges Verhältniß mit dem Staatssecretär Perez, welches entdeckt ward; hierauf wurde die E. ins Gefängniß gesetzt, während Perez nach Frankreich entfliehen mußte. — Die E. in Schillers Don Carlos gehört zu den interessantesten weiblichen Figuren, welche der Dichter geschaffen hat, wenigstens hat Schiller keine mit intensiverem Lebens- und Liebesfeuer ausgestattet; aber auch so mag sie der geschichtlichen E. wenig entsprechen; auch ist ihr Verhältniß zu Carlos Erdichtung und hat etwas Peinigendes und auf die Spitze Gestelltes. Mit großer Kunst hat der Dichter gewußt, das Interesse des Publikums an der E. auch neben Philipp, Posa, Don Carlos und der Königin bis zum Ende aufrecht zu erhalten; wenigstens ist Schillers E. eine sehr theatral., vielleicht minder dram. Erscheinung. Die Rolle der E. gehört für eine Schauspielerin, welche jene noble Coquetterie, wodurch sie sich charakterisirt, mit dem innerlich fortwühlenden Feuer, das sie zu einem trag. Charakter stempelt, zu verbinden weiß, zu den dankbarsten und überbietet an theatral. Effect die Rolle der Königin bei Weitem, die durch Milde wohl anziehend, aber an eigentlich wirkungsreichen Momenten arm ist. Als die ausgezeichnetste Darstellerin der E. dürfte in der jüngsten Zeit die Crelinger zu nennen sein. (H. M.)

Ebralsbrunnen, Mönche und Nonnen vom.

Robert von Arbrissellés stiftete 1099 diesen Orden in der Einöde vom E. Die Stelle in der Passionsgeschichte, wo der sterbende Erlöser seinen Jünger Johannes der Maria als Sohn, und die Maria dem Johannes als Mutter empfiehlt, brachte ihn auf den Einfall, daß die Nonnen in seinem Kloster alle Vorrechte einer Mutter über die Mönche ausüben, diese hingegen den Nonnen den Gehorsam und die Ehrfurcht eines Sohnes beweisen sollten. Die Aebtissin ist daher das Oberhaupt des ganzen Ordens und sorgt auch für die Beköstigung der Mönche, die durch eine Scheidemauer von den Zellen der Nonnen getrennt sind. Die Kleidung der Nonnen besteht in einem langen weißen Unterkleide, darüber ein Rochetto-ähnliches weißes Oberkleid bis an das Knie, mit weiten Aermeln, von einem schwarzen, vorn lang herabfallenden Gürtel festgehalten. Das weiße Brusttuch geht rund um die Schultern, über dem weißen Stirnband hängt ein schwarzer Schleier am Kopf anschließend. Im Chor haben sie eine schwarze Kutte. Die Mönche tragen einen schwarzen Rock, eine schwarze Kappe und darüber eine große schwarze Kaputze, an dieser sind zwei viereckige schwarze Zeugläppchen befestigt, wovon eines vorn bis zu dem schwarz wollenen Gürtel, das andere auf dem Rücken herabhängt. Im Chor tragen sie weite schwarze Ueberwürfe. (B. N.)

Echappez (Tanzk.), ein Tanzschritt, welcher stets auf beiden Füßen beginnt und nur in der 2. oder 4. Position, d. h. bei von einander entfernten Füßen, zuweilen auch zwischen beiden Positionen enden kann. (H...t.)

Echēa (griech. a. B.), Schallgefäße, vermittelst deren in den großen antiken Theatern es möglich gemacht wurde, daß selbst die entferntesten Zuschauer hören konnten. Ihre Beschreibung s. unter Alte Bühne, Band I. S. 64.

Echīdna (Myth.), ein mythisches Ungeheuer, halb ein Weib von ausgezeichneter Schönheit, halb Schlange, ward von Typhus Mutter anderer Ungeheuer, wie des Cerberus, der Chimära, der lernäischen Schlange, des nemeischen Löwen u. a. (F. Tr.)

Ēcho (Myth.), die geschwätzigste der Oreaden, verhinderte Juno an der Entdeckung des Umgangs Jupiters mit ihren Gefährtinnen und wurde dafür von ihr verdammt, fortan nur die Endworte der Rede Anderer nachsprechen zu können. Ihre von Narcissus (s. d.) verschmähte Liebe war Ursache, daß sie sich vor Gram verzehrte und Nichts als die in Bergen und Wäldern herumwandelnde Stimme von ihr übrig blieb. (F Tr)

Eckenberg (Joh. Carl von), geb. im Lauenburgschen um 1700, war unter dem Namen des starken Mannes um 1730 berühmt. Er hatte sich mit Seiltänzerei und

Kapriolenschneiderei über 40,000 Thlr. erworben, mit denen er nach Berlin kam und hier für 15,000 Thlr. ein Schauspielhaus baute. Er erhielt darauf Befehl vom Könige, eine Truppe zu verschreiben und spielte mit dieser bis 1738; verließ dann Berlin und ging nach Dänemark, wo er später vom Könige sogar in den Adelstand erhoben wurde. Er starb im Lager bei Luxemburg um 1760. (L.)

Eckhof (Konrad, nicht Ekhof oder Eckhoff), den die theatr. Annalen bald den deutschen Roscius, bald den deutschen Garrick nennen, jedenfalls aber der Vater deutscher Bühnenkunst, ward geb. zu Hamburg 1720. Er war der Sohn eines Stadtsoldaten, der nebenbei ein Handwerk trieb, (der Sohn hat jedoch nie, wie man behaupten will, ein solches getrieben) und später Lichtputzer und Aufwärter bei Schönemanns Bühne wurde. Unser E. war kaum den Knabenjahren entwachsen, als er bei einem schwed. Postcommissär, nachherigen Gesandten zu Hamburg, als Postschreiber in Dienste trat. Dieser kam auf den sonderbaren Einfall, E. zuzumuthen, an einem Sonntage die Frau Postcommissärin nach der Kirche, als Laquai auf der Kutsche stehend, zu begleiten, wogegen E. erfolglos protestirte. Er leistete endlich Folge, jedoch nur unter der Bedingung, desselben Tages Dienst und Haus zu verlassen, was auch geschah. E. ging hierauf als Schreiber zu einem Advokaten nach Schwerin, der eine ansehnliche Bibliothek belletristischer, vorzügl. theatr. Schriften besaß, die E. fleißig benutzte. Seine Leidenschaft fürs Theater war so groß, daß er schon in früher Jugend oft auf den Boden stieg, Kleider aufhing und vor ihnen agirte; sie ward hier aufs Neue rege und der Gedanke, Schausp. zu werden, erwachte in ihm. Die Bekanntschaft mit Schönemann, der in Schwerin war, leistete dem Vorhaben großen Vorschub, er ging mit ihm nach Lüneburg, wo er 1740 zum ersten Male die Bühne betrat und 17½ J. bei der Schönemannschen Gesellschaft verblieb. Nachdem er dieselbe verlassen, hielt er sich eine kurze Zeit bei Schuch auf, kehrte aber, als Schönemann 1757 seine Truppe aufgab, zu dieser zurück und führte sie dem Unternehmer Koch in Lübeck zu. Bei diesem blieb E. bis 1764, ging dann zu Ackermann nach Hamburg und 1769 zu Seyler nach Hannover. 1775 wurde er Mitdirector des Hoftheaters zu Gotha. 1776 bot ihm der Graf Portia das Amt eines Lehrers in den Grundsätzen der Dramaturgie beim Theater zu Mannheim mit lebenslänglicher Versorgung an, was er jedoch ausschlug. 1777 wurde er nach Weimar berufen, um das. in Gesellschaft des Herzogs, des Prinzen Constantin, Goethe's, mehrerer Hofdamen und Herren den Westindier auf einem Privattheater vorstellen zu helfen, worin er die Rolle des Stockwell

spielte. Am 16. Juni 1778 in der Frühe starb er zu Gotha. — Seine Gattin, jüngste Tochter des ehemaligen Principals Spiegelberg, die er 1746 in Stettin heirathete, die in ihrer Jugend als Soubrette glänzte, seit 1765 aber die Bühne nicht mehr betrat, und ihres Verstandes beraubt, arm und elend zu Gotha lebte, folgte ihm 1790 nach. — Schon 2 Jahre vor E.s Tode, schwankte seine Gesundheit; heftige Rollen und Fatiguen vielerlei Art untergruben sie. Zu Ende 1777 nahm seine Körperschwäche immer merklicher überhand, sie bemächtigte sich sogar einige Zeit seines Geistes; aber die letzten Wochen seiner Krankheit (Schwindsucht und Wassersucht) erhielt seine Seele ihre völlige Munterkeit wieder. Wenige Monate vor seinem Hinscheiden, im März, schrieb er in froher Hoffnung seiner Wiedergenesung an Schröder: „Seit der Mitte des Januars hatte sich ein schleichendes Fieber eingefunden, welches ich endlich mit 72 Chinapulvern zur Flucht gebracht, und ihm gewiß so lange nachsetzen werde, daß es sobald ans Wiederkommen nicht denken soll." — Er theilte in demselben Schreiben Schrödern seine schon längst genährte Lieblingsidee zu einem allgem. Pensionsinstitut für Schausp. mit, dessen Ausführung er dem Freunde auf den Fall seines Sterbens dringend empfahl. (S. Meyer, Leben Schröders 2. Bd. 2. Abth. S. 23 ff. Der Brouillon eines Briefs, den er deswegen an verschiedene Theater ergehen lassen wollte, befindet sich im Gothaer Theater-Kalender 1779 S. 224 ff.) — Er ging dem Tode mit ruhigem Blick und Gelassenheit entgegen. „Mein Geist fährt zu Dem, der ihn gegeben hat, was habe ich zu fürchten?" sagte er kurz vor seinem Ende, und nur die Sorge für seine Wittwe war das Einzige, was seinen Abschied erschwerte. Er konnte gelassen auf seinen gewandelten Pfad zurückblicken, sein Auge stieß nirgends auf Abwege, überall Ehre und Ruhm, überall Spuren der Rechtschaffenheit und in der Brust das Zeugniß eines guten Gewissens. Sein Ende war ein sanftes Entschlafen. Das Hoftheater beging seinen Tod feierlichst. Das ganze Theaterpersonal erschien am folgenden Spieltage in Trauerkleidern auf der schwarzbehangenen Bühne; an ihrer Spitze Böck, (der das E.sche Fach der Direction bekommen hatte) eine Rede, von Reichard verfaßt, haltend. E.s Leiche ward auf Kosten der Freimaurerloge zum Rautenkranz in Gotha, in deren und der sämmtlichen männlichen Bühnenmitglieder Gefolge feierlich zur Erde bestattet; seine Gruft bezeichnet ein schattenreicher Baum. Ein Unbekannter hat ihm einen glatten, simpeln Stein auf sein Grab legen lassen, mit der Aufschrift: „Hier liegt Eckhof!" — Gleich nach seinem Tode ward er von dem Bildhauer Eichler in Gips abgeformt. Die Büste ist über zwei Schuh hoch, und die

Aehnlichkeit des Gesichts, wie bei allen Abgüssen, vollkommen. Er ist auch verschiedene Male in Kupfer gestochen, z. B. vor der allgem. deutschen Bibliothek, Schmidts engl. Theater, in dem 3. Th. der Lavaterschen Physiognomik und vor dem Reichardschen Theater-Kal. v. 1775. Dies Bild von Geyser, nach Graf, ist das ähnlichste. Das Gemälde hat der damalige Herzog von Gotha in sein Cabinet aufgenommen. — E. war der Erste, welcher der deutschen Schauspielkunst Bedeutung, Werth, Ansehen und Namen erworben hat. Bis zu E.s Zeiten hatte die vornehme deutsche Welt auf den beiden großen Punkten ihrer Reisen, Paris und Wien, nur das franz. Schausp. zu Paris, oder den Hanswurst in Wien gesehen. Mit dem franz. Theater ließ sich die deutsche Haupt- und Staatsaction, sammt ihrem goldpapiernen Aufwande, nicht vergleichen. Was aber damals Deutschland schon an guten, und theils vortrefflichen kom. Schausp.n besaß, ward vom Mißgriff der Menge mit dem Hanswurste verwechselt. Die gesellige Welt, das feine Leben, wie E. auf der Bühne sie erscheinen ließ, der Schwung in hoher anziehender Kraft, die Herzlichkeit in gediegener Sprache, womit er die Hörer ergriff, der Mensch, der im Leben Interesse und Achtung erweckte, das hat der großen Welt durch sein Wirken den Glauben an deutsche Kunst gegeben und den Entschluß, sie hervorzuziehen. Drum nannten E. mit vollem Rechte die damaligen Schausp. ihren Vater. Sein Beispiel, sein Eifer brachten die Bühne dahin, wohin sie nach und nach gelangte; er war das Muster, wonach sich die meisten Schausp. bildeten und die späterer Zeiten wieder nach diesen. Wie E. kraftlos ward und starb, begann Schröders große Periode; was E. fest gegründet, Schröder im potenzirten Sinne heraufbaute, vollendete Iffland u. s. w. E. war der erste deutsche Schausp., welcher, durchaus der Natur getreu, Darsteller des Lebens heißen konnte. Sein Name erscholl nicht allein in unserm Vaterlande, sondern auch in Ländern benachbarter Völker. Mit tiefer, durch Natur und Erfahrung begründeter Einsicht, mit dem Talent, gleich beim ersten Blick das Wahre einer Rolle zu fassen; mit dem noch größern, seine von Natur nicht vortheilhafte Bildung (er hatte hohe Schultern, sehr dicke, hervorragende Knöchel) bis zum Unkenntlichen nach jeder Rolle umzuschaffen, verband er noch die Kenntnisse eines Sprachkundigen, Redners und Dichters. Er schrieb rein, kräftig, phantasiereich und lieferte nicht nur mehrere Schauspiele, (s. unten) sondern auch gehaltreiche theoretische Aufsätze, die Bühnenkunst betreffend. — E. war gleich groß im Tragischen, wie im Gemüthlichen, Komischen und Burlesken, und wenn mehrere Schriftsteller seiner Zeit und Zeugen seiner

Kunst das Tragische und das Fach zärtlicher Alten für sein Hauptfach bestimmen wollen, so entscheidet eine gleiche Anzahl seiner Lobredner für seine Stärke in kom. Rollen, besonders in Molièreschen und Goldonischen Stücken. Wir können nicht besser dem ewig denkwürdigen Mimen zu seinem Rechte verhelfen, als wenn wir einige kurze Stellen aus den Urtheilen competenter Zeitgenossen über ihn mittheilen, aus welchen zugleich eine ziemlich vollständige Charakteristik seiner künstler. Leistungen hervorleuchtet. — Schink sagt in seinen dram. Fragmenten: „E. war unter Deutschlands Schausp.n, was Lessing unter den dram. Dichtern war: der Erste, der Unerreichbare! Wer kannte, wie er, alle Seiten und Falten des Herzens, wer so alle Farben und Contraste der Stände? wer hatte so alle Klänge und Töne der Leidenschaft in seiner Gewalt? wer war so immer der Mensch, und niemals Eckhof? Wer machte so Voltaire's und Corneille's Todtengerippe zu seelenvollen, kraftvollen Wesen, Herz und Geist interessirend? wer wachte so für den Dichter, wenn er schlief? wer that so, wie er, der Kunst weder zu viel noch zu wenig? Daher kam auch seine gewaltige Täuschung, mit der er uns hinriß, nach der er für uns Sidnei (in Gressets Sidnei), Vater Rode (in Engels dankbarem Sohn), Dorimund (in der Cenie), der Bauer mit der Erbschaft (im Lustsp. d. N.), Capulet (in Romeo und Julie), Lord Ogleby (in der heiml. Heirath), Odoardo (in Emilie Galotti), der taube Apotheker (in Goldonis verstellten Kranken) und nie der Schausp. war. Man konnte von ihm sagen, was Pope von Schakspeare sagt: „er war nicht der Nachahmer der Natur, er war die Natur selbst", und man muß nicht sowohl sagen, daß er nach der Natur, sondern durch sie gespielt habe. Vom Richard bis zum Masuren und vom Fayel bis zum Advokat Patelin, war sein Spiel immer tiefes Studium, immer Spiegel des Lebens. Das Herz wie Wachs zu schmelzen, Ströme von Zähren aus dem Auge zu locken, aus einer Brust, hart wie Kieselstein, die feurigsten Funken des Mitleids zu schlagen und all den Sturm der Leidenschaft in unsre Seele zu stürmen, war ein Spiel für E.s Talent. Sein Odoardo war das non plus ultra der Kunst. Alles was ich über diesen Charakter schrieb, ist sein Werk; ich habe gleichsam nur sein Spiel abgeschrieben." u. s. w. — Lessing in seiner Dramaturgie: „Dieser Mann mag eine Rolle machen, welche er will, man erkennt ihn in der kleinsten immer noch für den ersten Acteur und bedauert, auch nicht zugleich alle übrigen Rollen von ihm sehen zu können. Ein ihm ganz eigenes Talent ist dieses, daß er Sittensprüche und allgemeine Betrachtungen, langweilige Ausbeugungen eines verlegenen Dichters, mit einem Anstande, mit einer Innigkeit zu sagen weiß, daß das

Trivialste von dieser Art in seinem Munde Neuheit und Würde, das Frostigste Feuer und Leben erhält." — Schröder in Meyers Biographie desselben: „E. der größte Theaterredner, den wohl je eine Nation gehabt! Wer ihn verstand, vergaß alle körperlichen Mängel über seine unerreichbare Declamation und sein Kanut, sein Codrus, jede Rolle der herzlichen Empfindung und des verständigen Zuredens, mußten von Kennern und Nichtkennern angestaunt werden. Reden gemischter Empfindung gab er in hoher Vollkommenheit." („Ich erinnere mich eines unschätzbaren Abends", fügt Meyer hinzu, „an dem es Schröder gefiel, mir alle Manieren berühmter Schausp. und Schauspielerinnen, die ich gekannt und nicht gekannt, in täuschender Nachahmung vorüberzuführen. Außer mir rief ich: „O, um Alles in der Welt willen, eine Zeile, eine einzige von Eckhof!"" Lächelnd legte der weisere Freund seine Hand auf die meinige: „„Geben Sie mir erst sein Organ!"" So hab' ich freilich keins sonst gehört, so werd' ich keins wieder hören!" schließt Meyer.) — Iffland in seinem Aufsatze über E. im Almanach für 1807: „Die Erregbarkeit seines Gefühls war so überschwänglich zu seinem Gebot, als man sie nur wenig findet und war dann wohl ein eigenes Genie; oder sie ging zwar ohne ängstlich abgemessenes Studium, doch mit einer Gattung Bewußtsein, im Gebiet seiner Kenntnisse, Beobachtung des Menschen, eines richtigen zarten Geschmackes, kühn und doch sicher, wie der Nachtwandler die gefährlichen Steine betritt" u. s. w. .... „E.s Redegewalt ward von einem Organe emporgetragen, das an donnernder Macht, Zartheit und Wohllaut, seines Gleichen auf der deutschen Bühne noch nicht gefunden hat" u. s. w. ...... „Die Darstellungen, worin dieser Künstler am meisten sich bewährt hat, waren Anstandsrollen, Väter und fein-komische Charaktere. Im Fache der Könige und Helden zeigte er sich allerdings seines Namens würdig; doch ließ seine fast kleine Gestalt bei dem Anfang solcher Rollen etwas zu wünschen übrig, wenn auch die persönliche Würde, die ihm eigen war, bald diesen ersten Eindruck verschwinden ließ. Wie leicht vergaß man die Schwächen der Jahre und Gestalt über der Treue, Lebendigkeit, Bestimmtheit und Feinheit, womit er als Seelenmaler sich beurkundete. Die Zeit, wo E. als ausübender Künstler in voller Kraft dastand, und um jeden Preis ringen konnte, endet mit 1774" u. s. w. .... „Die Erscheinung von Shakspeares Werken auf der deutschen Bühne belebte ihn sehr. Wohl aber hat er dabei die Besorgniß geäußert, wie bei den Schauspielen dieses Gewichts und denen, welche dadurch veranlaßt werden müßten, die Schausp., welche ohne ihr Zuthun Beifall erwerben, sich dann vernachläs-

ſigen würden, — aber von der Gewalt dieſer Werke war er lebendig ergriffen“ u. ſ. w. . . . . „Den Vers hat er nicht bloß nach einer Melodie ins Ohr ſchallen laſſen; ſein Vortrag der Verſe war Darſtellung des erhöhten Seelenzuſtandes, aber ſtets blieb dabei der Charakter feſt ſtehen und durch leiſe Andeutungen wurde uns oft der Menſch vorgeführt, ſo daß nie leere Pracht des Redners den Hörer erkaltete. Dem proſaiſchen Dialog gab er das Leben der guten Geſellſchaft mit ihren belebenden Eigenheiten. Gefühle und Sentenzen predigte er nicht, er gab ſie als Reſultate des Nachdenkens, der Erfahrung, Liebe und Sorge. Er weinte den Kummer nicht heraus, er klagte die Vaterliebe nicht vor. Er gab den Seelenzuſtand ſelbſt, er ging vom Herzen zum Herzen und ſo wie er ſtets die Ueberzeugung traf, einigte er alle Menſchen von allen Ständen zu einem Gefühl. Sein Auge war nicht groß, aber von einem Email, welches weit hinausglänzte und des heftigſten, wie des ſanfteſten Ausdrucks Meiſter. E., der im gemeinen Leben ſich, wie man zu ſagen pflegt, hängen ließ und faſt vernachläſſigt einherging, trug ſeine Bruſt auf der Bühne mit einem unübertrefflichen Adel. Der verſtändige, ſeltene, immer beſtimmte Gebrauch, den er von den Richtungen des Halſes, des Kopfes machte, die weiſe Verwendung ſeiner Schritte, die kluge Deutung ſeiner Händeſprache, alles dies waren Vorrückungen in das Gebiet, welches er ſich eigen machen wollte. Sandte er dieſen das Geſicht nach, traf endlich Blick und Ton auf den Punct hin, wo er wirken wollte, ſo war ihm ſtets die Eroberung gewiß, welche ſein Genie verlangte“ u. ſ. w. — Nicolai ſagt von E.: „Ich habe ihn, als die Seylerſche Geſellſchaft in Leipzig war, mehrere Rollen und von höchſt verſchiedener Art, ſpielen ſehen. In keiner war er E.; in jeder war er an Stellung, Bewegung, Gang, Mienen und ich möchte faſt ſagen an Geſtalt des Geſichts, der Mann den er vorſtellte. Es iſt unglaublich, bis auf welchen Grad er aus ſich ſelbſt herausgehen, ſich auch in das Aeußerliche des Charakters, den er vorzuſtellen hatte, hinein individualiſiren konnte“ u. ſ. w.— Engel, der früher E. nicht geſehen, äußerte nach der Vorſtellung der Emilia Galotti zu Nicolai: „Um die Emilia ganz zu faſſen, muß man E. den Odoardo ſpielen ſehen, das iſt ein Teufelskerl! Er hat mein ganzes Blut in Aufruhr gebracht; alle Adern ſind mir geſchwollen!“ Als E. zu ihm trat, maß er ihn mit den Augen von oben bis unten und beide Hände erhebend rief er: „Das Männchen da iſt nimmermehr Odoardo; der war acht Zoll größer, ſtark und ſtämmig!“ — Kotzebue äußert: „Oft wenn ich E. des Vormittags um 10 Uhr zu Weimar in einem ſchlichten Rocke, einer ungekämmten Perrücke und mit einem gebückten, höchſt

anspruchslosen Gange nach den Proben wandern sah, bewunderte ich im Stillen den unbegreiflichen Mann, der Abends, wenn er als König oder Minister auf die Bühne trat, zum Herrscher geboren schien. Dort waren seine lebendigen Darstellungen für mich eine Schule der Weisheit" u. s. w. — So sehr sich E. auf der Bühne von dem gewöhnlichen Schlage der derzeitigen Schausp. auszeichnete, eben so sehr zeichnete er sich auch außer der Bühne durch ein höchst würdiges Betragen als Mensch und Bürger aus. Er war anspruchslos, offen, frei und zutraulich, ordnungsliebend, christlich gesinnt, ja selbst ein fleißiger Kirchengänger, der sich gern mit Freunden über das Gehörte unterhalten mochte, was, als er in Hamburg lebte, besonders mit Reimarus der Fall war, der E. besonders schätzte. E. hatte Religion, und besuchte die Kirchen ebensowohl aus eigenem Bedürfniß, als wegen der Sitte der damaligen Zeit. Manche Schranken der Weltverhältnisse, über deren wahren Werth er richtig empfand und sich gelegentlich äußerte, hielt er in Ehren, weil er den Geist der Ordnung über Alles achtete. Daß er bei diesem Bestande seines Innern über den Ideengang seiner Zeitgenossen sich wegsetzte, dem Rufe der Kunstliebe folgte und Schausp. ward, das spricht für sein Genie, für seine Entschlossenheit, für die Bildung, welche er aus sich selbst in einer geistesdürren Zeit zu schöpfen wußte. — Als Bühnenleiter war sein Eifer unermüdet bis an sein Ende. Alle Proben behandelte er mit einem heiligen Eifer, jedes Detail besorgte er mit strengem Ernst; denn die Ueberzeugung, daß ohne diese Weise kein Zusammenhang und Fortschritt des Ganzen möglich sei, belebte ihn durchaus. — Als Schauspieldichter kann ihm kein besonderer Werth beigemessen werden. Seine Beiträge für die Bühne bestanden größtentheils in Uebersetzungen aus dem Franz., z. B. die Mütterschule, die wüste Insel, der galante Laufer, Don Quixote, Crispin Lehrmeister, blinde Kuh, der verlorene Sohn rc. — Ein Verzeichniß der von ihm von 1764 bis 1769 in Hamburg gespielten Rollen enthält die 2. Abth. des 2. Thls. der Meyerschen Biographie Schröders. Die Rollen sind mit Schröders kurzen, oft mit einem Worte abgefertigten Bemerkungen versehen, und bezeichnen den Eindruck, welchen die ganze Rolle auf ihn gemacht. E.s letzte Rolle war der Geist in Hamlet, am 6. April 1778. (Nicht am 11. Februar, wie alle damaligen Zeitblätter fälschlich berichten und neuere es nachschrieben, was wir aus vor uns liegenden sichern Quellen keck behaupten dürfen.) Er sank hinab mit den Worten: „Gedenke meiner!" — Deiner gedenken? — ja, das wollen wir! und unserer jammervollen theatralischen Zustände dazu!! (Z. F.)

Ecossaise (Tanzk.), ein ursprünglich schottischer Tanz

mit lebhaftem Tempo und kurzen Touren; sonst wurde er mit über die Brust gekreuzten Armen ausgeführt und bestand aus lebendigen, schüttelnden Bewegungen; jetzt bilden die Tänzer 2 Reihen, wobei die Herren den Damen gegenüber stehen. Die beiden obern Paare tanzen eine Tour, worauf das erste Paar die Colonne ab= und aufwärts chassirt; die Tour wird alsdann mit dem 3. Paar wiederholt und abermals chassirt u. s. w., bis die ganze Colonne die Touren durchgemacht hat. Wenn das vortanzende Paar bei dem 6.—8. Paare angelangt ist, so beginnen die beiden obern Paare dieselben Touren. Der Tanz eröffnete früher jeden Ball, wird jedoch gegenwärtig selten getanzt.

Edda. 2 Hauptquellen der nord. Götter= und Heldenlehre existiren unter diesem Namen: die E.=Sämundar, die größten Theils dem 8. Jahrh. angehört und in ihrer poet. Darstellung eine starke Neigung zu einer lebhafteren dram. Form durchblicken läßt. Beste Ausgabe 1787 und 1818. Deutsche Bearbeitungen von v. der Hagen und den Brüdern Grimm. — Snorra=E., dem Namen nach von Snorre Sturleson im Anfange des 13. Jahrh. abgefaßt. Ausg. von Resenius, Kopenh. 1665. Deutsch: die E. von Rühs, Berl. 1812, nach Nyerups Uebersetzung. (F. Tr)

Edel (Aesth.). Das Höhere, Erhabene, Vortreffliche, dem Gewöhnlichen und besonders Gemeinen Entgegengesetzte entweder im Stoffe selbst, oder in der Form. E. dem Stoffe, dem Gegenstande nach ist eigentlich nur der Mensch und seine Handlungen (natürlich sind die dem Menschlichen entlehnten Personificationen der Götter und des Göttlichen einbegriffen); e. in der Form ist jedes Werk, welches durch die Harmonie der einzelnen Theile Wohlgefallen erweckt. Der Schausp. hat in seinen Darstellungen stets beide Begriffe des E.n zu versinnlichen; die Aufgabe, den Menschen darzustellen, bietet ihm einen e.n Stoff; denn das Grobsinnliche, die sogenannte thierische Natur des Menschen darf selbst da nicht zur Anschauung kommen, wo es Aufgabe ist, die Nacktheiten, ja Abnormitäten der menschlichen Seele zu zeigen; die äußeren Formen dieser Darstellung aber erheischen stets jene Harmonie und Vollendung in allen Theilen, die das Gefühl des Wohlgefallens erwecken. (B.)

Eden s. Paradies.

Edinburgh oder Mithlothian (Theaterst.), Hptst. des Königreichs Schottland am Busen des Forth mit 165,000 Einw. — E. hat 2 schöne und geräumige Theater, von denen aber gewöhnlich das eine unbenutzt da steht; in dem andern wird zwar beständig gespielt, doch kann es sich trotz der Größe der Stadt kaum erhalten, da das Publikum im Ganzen wenig Geschmack für die dram. Kunst zeigt; das Sectenwesen, in

E. ausgedehnter als in irgend einer andern brit. Stadt, hat viel Schuld an diesem geringen Theaterbesuch. Die Gesellschaft in E. ist nächst London die beste im vereinigten Königreich, die Preise sind, für England, nicht hoch. Ein Platz im Range kostet 5 Sh. (1 Thlr. 16 gGr.), im Parterre 3 Sh.

E dur (Mus.), eine der 24 Tonarten unseres Systems; E ist der Grundton derselben und sie hat 4 ♯ als Vorzeichnung, wodurch die Töne f g c und d um $\frac{1}{2}$ Ton erhöht, also in fis, gis, cis und dis verwandelt werden. Der Charakter dieser Tonart ist äußerst lebendig und aufgeregt, weshalb sie zum Ausdruck lauter Freude und reiner Lust besonders geeignet ist; daß sie jedoch auch Ernst u. Erhabenheit auszudrücken vermag, hat Mozart in der Arie: In diesen heiligen Hallen rc. bewiesen. (7.)

Edwin (John), geb. 1749 zu London, widmete sich früh, aus entschiedener Neigung, dem Schausp.-Stande, ohne andere vortheilhafte Aussichten zu seinem Fortkommen zu berücksichtigen, die er, so wie die bedeutende Erbschaft eines alten Onkels verscherzte. 1765 betrat er die Bühne zu Manchester mit dem besten Erfolge, spielte dann auf fast allen irländischen Provinzialbühnen und erwarb sich durch sein Talent für das Niedrigkomische einen Ruf, der ihm vergönnte, 1775 auch die Bühne in London zu betreten. Auch hier machte er großes Aufsehen und die meisten Dichter schrieben ihre Lustspiele und Possen für ihn; besonders durch seinen originellen Vortrag komischer Lieder, die er überall anbrachte, wirkte er außerordentlich. Er starb dort 1790. In jüngern Jahren soll er alte, in reifern junge Rollen mit entschiedenem Beifall gespielt haben. Sein Leben und seine Schicksale schildert ausführlich die zweibändige Schrift: Excentricities of John Edwin, arranged by Pasquin. London 1791. (Dg.)

Effect (v. lat. Aesth.), Wirkung, Erfolg. Daß jedes Tonstück, jedes Drama, jede theatral. Vorstellung Wirkung machen soll, versteht sich von selbst; es kommt nur darauf an, durch welche Mittel die Wirkung erreicht wird. Die einfachsten sind, wie überall in der Kunst, die besten; Gluck und Mozart erreichen mit den einfachsten Mitteln eine größere und tiefere Wirkung, als die meisten der neueren Componisten, die durch Massen und Ueberladung zu wirken suchen. Die größte Wirkung erfolgt stets da, wo man der Natur am nächsten kommt, in der Dichtkunst, wo der Dichter das Leben, die Natur am reinsten walten läßt, in der theatral. Vorstellung, wo der Schausp. die naturgemäßen Intentionen des Dichters am reinsten wiedergiebt, ohne Uebertreibung, convulsivische Absichtlichkeit und E.-Hascherei. Man wendet das Wort E. gewöhnlich da an, wo man von starken erschütternden und ergreifenden, weniger wo man von angenehmen, lieblichen oder einfach schönen Wirkungen reden will. Be-

sonders pflegt man alles den Hörer oder Zuschauer Ueberraschende einen E. zu nennen; da aber in der Kunst nicht Alles, was überrascht, der Natur gemäß ist, so folgt aus dieser Erfahrung, daß es neben den wahren auch falsche E.e gibt, die allerdings Beifall finden, aber nicht denjenigen, welchen die ächte Kunst zu erstreben hat. Gegenwärtig sucht man besonders auf der Bühne durch einzelne E.e auf das Publikum zu wirken und darüber das Mangelhafte der ganzen Leistung, deren organische Gestaltung weniger kümmert, vergessen zu machen. Diese E.e nennt man auch Knall-E. oder Theatercoups (s. d.), und sie erstreben, heißt man „auf E. spielen". Gewöhnlich bestehen sie in falscher übertriebener Auffassung einzelner Stellen der Rollen, in gewaltsamer Bewegung und Mimik und unnatürlicher Anschraubung der Stimme; hiermit überredet oder übertäubt man das Publikum höchstens, aber man überzeugt es nicht, und statt der schönen Harmonie, welche das Colorit einer Kunstleistung verlangt, produzirt man einzelne grelle Schlaglichter, welche mit der Grundfärbung contrastiren. Diese E.e haben bei dem Zustande des jetzigen Geschmacks ihr Verführerisches, aber ein ächter Künstler sollte sie wie eine Sünde, die man gegen die Kunst begeht, fliehen; denn durch Versündigungen an der Kunst kann man wohl auf ein verbildetes, geschmackloses Publikum für den Augenblick wirken, aber man giebt damit das schöne Vorrecht auf, Künstler im edelsten und schönsten Sinne des Wortes genannt zu werden und einen dauernden Namen zu erringen; das Uebel wird um so ärger, je mehr man dem allgemeinen Ungeschmacke nachgibt. Oder was soll man dazu sagen, wenn in neuester Zeit ein sog. dram. Künstler als Otto v. Wittelsbach sein Schwert in rothe Farbe tauchte, damit es wie mit Blut befleckt aussehe? Hierher gehören auch die sogenannten glänzenden E.e, besonders in der Musik; aber was glänzt, sagt Göthe, ist für den Augenblick geboren, nur das Aechte bleibt der Nachwelt; und was heute noch E. ist, macht morgen keine Wirkung mehr; denn unsre Zeit unterliegt dem Modegeschmack, der mit dem Kunstgeschmacke durchaus nichts gemein hat. (H M.)

Egēria (Myth.), eine der Camenen. Rathgeberin, nach Einigen selbst Gattin des Römerkönigs Numa, der seine politischen und religiösen Einrichtungen durch sein Verhältniß zu ihr Geltung verschaffte. Ihr Hain, jetzt Caffarelli, befand sich an der porta Capena, jetzt di S. Sebastiani, von Rom.

Egmont (Lamoral Graf E., Prinz von Gaure), geb. 1522, stammte von den Herzogen von Geldern, besaß in den Niederlanden bedeutende Güter, zeichnete sich in mehren Feldzügen aus, so unter Kaiser Karl V. in dem Zuge nach Afrika (1544), daher 1546 Ritter des goldenen Vließes; unter

Karls Sohn und Nachfolger Philipp II. in den Schlachten bei St. Quentin (1557) und Gravelines (1558). Später befand er sich in Spanien, um vom König eine mildere Behandlung der Protestanten zu erbitten, wurde aber durch Versprechungen hingehalten und ließ sich, da das Gegentheil von den königl. Zusagen geschah, in die Verschwörung des niederl. Adels ein; er verband sich mit dem Prinzen Wilhelm von Oranien, wurde aber vom Herzoge von Alba verhaftet und 1568 mit van Hoorn zu Brüssel enthauptet. — Goethe, in seiner meisterhaften Tragödie E., hat diesen Stoff behandelt mit jener Selbstständigkeit des Genies, womit der ächte Dichter, um so zu sagen, der Geschichte selbst überlegen ist. Die Tragödie stammt aus Goethe's vollendetster Periode. In dem Helden selbst stellte er einen Repräsentanten ächter Ritterlichkeit auf, losgelöst von dem geschichtl. E., von aller zufälligen Persönlichkeit und Nationalität. Goethe's E. ist der liebenswürdigste Held, welcher je die Breter der Bühne betreten hat, und dessen Hauptbestandtheile Liebe und Freiheit sind. „Warum“, sagt Goethe selbst, „ist alle Welt dem Grafen E. so hold? Weil man ihm ansieht, daß er uns wohl will, weil ihm die Fröhlichkeit, das freie Leben, die gute Meinung aus den Augen sieht.“ Goethe's E. ist kein Held der Freiheit aus Doctrin, sondern aus liebenswürdiger Neigung; er liebt sie nicht als Princip, dem die Menschheit, um sich zu vollenden, nachstreben soll, nicht als Begriff, nicht als Ideal, sondern gewissermaßen als ein irdisches Element, in welchem und vermittelst dessen Jedem Wohl bereitet sein soll; er haßt in den Spaniern weniger die Unterdrücker des Menschen- und Volksrechts, welche in die Gesammtentwickelung des menschlichen Geschlechts despotische Eingriffe thun, als die sauertöpfischen und griesgrämigen Peiniger, welche das Volk in seinem Wohlleben und seiner Lebenslust hemmen. So erscheint E. bei Goethe weder klug noch erhaben; aber rein menschlich und liebenswürdig; offen, vertrauensvoll, ritterlich würde er der Gewalt nicht weichen, aber der List, der Tücke unterliegt er; seine gute Meinung zu den Menschen rächt sich an ihm, wie sich an Berlichingen dessen Vertrauen zu Weislingen rächt. Dies ist ein fast durchgehender liebenswürdiger Zug in Goethe's Dramen, auch Tasso ist zu offen und geht darüber zu Grunde. Mit der Geschichte hat Goethe sehr frei geschaltet, E. war bei seinem Tode 46 Jahre alt, bei Goethe erscheint er viel jünger, Goethe sagt selbst: „Zu meinem Gebrauche mußte ich ihn in einen Charakter umwandeln, der solche Eigenschaften besaß, die einem Jünglinge besser ziemen, als einem Manne von Jahren.“ Ebendeshalb stellt er ihn auch unbeweibt dar, während der E. der Geschichte an die Herzogin Sabina von Baiern verheirathet war

und mit ihr viele Kinder gezeugt hatte. Schiller, in seiner bekannten Recension über dies Trauerspiel, tadelt diese Willkühr, „denn dadurch, daß der Dichter dem E. Gemahlin und Kinder nähme, zerstöre er den ganzen Zusammenhang seines Verhaltens“; aber Schiller täuscht sich mit diesem Ausspruche: Klärchen, eine der lieblichsten, wahrsten Frauengestalten, die je geschaffen worden, bringt erst Zusammenhang in das Ganze, E.s politisches Verfahren rechtfertigt und motivirt sich erst durch seine Liebe zu Klärchen, oder wird uns aus seinem Liebesverhältnisse erst klar. Mit viel mehr Recht tadelt Schiller die Erscheinung Klärchens am Schluß, denn in dem Drama der ächten Art soll sich Alles durch sich selbst erklären und offenbar werden, eine Vision symbolisch, allegorisch, in Parenthese und durch theatral. Mittel verkörpert, darstellen und dadurch eine Versöhnung, die man sonst nicht finden konnte, erzielen wollen, heißt nicht das dram. Gesetz erfüllen, sondern es umgehen und eine bloße Aushülfe treffen. (S. übrigens Goethe.) — E. als Rolle gehört zu den sog. dankbaren, denen das Publikum von vornherein zugethan ist und die es gern, selbst bei mangelhafter Durchführung, beklatscht; dennoch gehört sie zu den schwierigsten, die es gibt. Davon abgesehen, daß zu dieser Rolle schöne Figur und schönes Organ unerläßlich sind, so ist die größte Schwierigkeit hier, jene Heiterkeit, unbeschadet des trag. Eindrucks, jene graziöse, fast ätherische Ritterlichkeit, jene Offenheit in Gesicht, Sprache und Haltung, jene Treuherzigkeit bei allem Adel, jenes lebemännische Element bei aller Gemüthstiefe, welche Eigenschaften des Goetheschen E. sind, der Intention des Dichters gemäß aufzufassen, bis zum Ende festzuhalten und bei alledem ahnen zu lassen, daß dieser fast leichtsinnige, liebenswürdige E. ein Vertheidiger der Volksfreiheiten, wenigstens in gewissem Sinne, und in den Schlachten ein Held ist. (H. M.)

Ehlers (Wilhelm), geb. zu Weimar 1774, bildete sich daselbst zum Sänger aus und betrat 1796 die theatral. Laufbahn mit günstigem Erfolge. Seine treffliche Tenorstimme verschaffte ihm 1807 einen Ruf nach Wien, wo er bis 1813 auf verschiedenen Bühnen mit großem Beifall wirkte. Dann ging er nach Breslau, machte 1816 eine große Kunstreise und wirkte bis 1824 theils als Gast, theils als engagirtes Mitglied auf den bedeutendsten Bühnen Deutschlands. Dann zog er sich eine Zeitlang ganz von der Bühne zurück, bis er 1831 die Regie der Oper in Frankfurt a. M. übernahm, ohne jedoch selbst noch aufzutreten. 1834 theilte er mit Remie die Direction in Mainz und zog sich, als Remie nach Breslau ging, gänzlich von der Bühne zurück. E. war in seiner Blüthenzeit einer der vorzüglichsten deutschen Teno=

risten; eine klangvolle und sehr umfangreiche Stimme einte sich mit der gründlichsten Bildung und einem höchst seltenen Darstellungstalente, in heroischen und sanften Partien war er gleich ausgezeichnet und seine Darstellungen leben noch heute als unübertroffene Muster im Andenken der Kunstfreunde. (3.)

Ehre (Alleg.), eine antike weibliche Figur mit einem Sternenkranze um das Haupt; als Attribute hat sie ein Schwert oder ein Buch (oder auch beides) mit Lorbeer umkränzt; oft auch hält sie blos Lorbeerkränze in den Händen. (F. Tr.)

Ehrenlegion, Orden der, gestiftet vom ersten Consul Bonaparte 1802, aus Großoffizieren, Commandeuren, Offizieren und Legionairen bestehend. Das Ordenszeichen ist ein weiß emaillirter Stern mit 5 doppelten Strahlen, in der Mitte desselben ein Eichen- und Lorbeerkranz und darin auf der einen Seite das Bild Napoleons und die Umschrift: Honneur et patrie, auf der Kehrseite der franz. Adler mit ausgebreiteten Flügeln. Bei den grands aigles wird das Ordenszeichen an einem über die Schulter hängenden breiten rothen Bande und auf der linken Brust in Silber ein gleichgestickter Stern getragen. Die Großoffiziere tragen das Kreuz im linken Knopfloche und auf der rechten Brust den Stern, aber etwas kleiner. Die Commandeure tragen das Kreuz um den Hals, die Offiziere im linken Knopfloche, mit einer Bandschleife darüber und die Legionaire ohne Bandschleife. — Nach Napoleons Entthronung wurde der Orden beibehalten, nur trat für das Bild des Stifters der Kopf Heinrichs IV. ein, umgeben von den Worten in goldenen Buchstaben auf blauem Grunde: Henri IV., roi de France et de Navarre, auf der Umseite aber 3 Lilien mit der Umschrift: Honneur et patrie. Ueber dem Kreuze schwebt die Königskrone. Als 1830 alle franz. Orden aufgehoben wurden, ist nur die E. als einziger Orden für alle Arten von Verdienst beibehalten worden; nur haben wieder die Lilien den dreifarbigen Fahnen auf der Kehrseite Platz machen müssen. (B N)

Eichberger (Joseph), geb. 1808 in Böhmen, widmete sich in Prag den Studien, war dann Kirchensänger und sang bis zu seinem 19. Jahre Sopran, mutirte plötzlich in Baß, erwarb sich aber durch eine ausdauernde Anstrengung eine schöne, hohe, kraftvolle Tenorlage, trat noch als Student in den Chor des prager Theaters, ging von da nach Wien zu Barbaja, wo er größere Partien zu singen begann und folgte von hier der Einladung des damaligen Directors Babnigg (s. d.) nach Pesth. Unter der Leitung dieses trefflichen Tenoristen bildete sich E. weiter aus. Ein vortheilhafter Antrag berief ihn bald nach Cassel, wo er neben dem Altmeister

Wild oft als Tenorbuffo verwendet wurde, was ihm insofern von Nutzen war, als er sich zum Darsteller tüchtig ausbildete. Ein späteres Engagement führte ihn unter Ringelhardts Direction nach Köln und Aachen und von hier aus datirt sich auch sein Ruf als erster Tenorist in heroischen und zum Theil sentimentalen Partien. Mit der deutschen Oper machte er in jener Zeit einen Ausflug nach Paris, wo er sich in den wenigen Rollen, die er zu singen Gelegenheit fand, ehrenden Beifall erwarb. Als der Director Ringelhardt die Leipziger Direction annahm, folgte ihm E. auch dahin, und wurde hier durch Schönheit, Kraft und Ausdauer seiner Stimme, so wie durch sein wackres Spiel der Liebling des Publikums, von wo aus er sich nun bald einen ehrenhaften Namen durch ganz Deutschland begründete, in Folge dessen Einladungen zu Gastspielen nnd Engagementsanträge, z. B. von Dresden, Berlin u. s. w. ergingen. E. erhielt überall verdienten Beifall und wurde 1835, nach einem Gastspiele auf der berliner Hofbühne, für die dortige Oper, namentlich für Spontinische Partien, angestellt, wo er sich noch befindet. Mangel an Beschäftigung hat es ihm in letzter Zeit nicht gestattet, seine schönen Mittel effectvoller geltend zu machen. — Strenge Kritiker tadeln an ihm die etwas schwankende Intonation, mangelhaftes Portamento und kunstlose Verbindung der Register, gestehen ihm aber unbedingt in einzelnen Momenten ein reiches Talent für dram. Darstellung in Gesang und Bewegung, so wie eine äußerst klangvolle und kräftige Stimme zu. Diese Ausdauer des Organs ist es auch, worin er nur von Breiting übertroffen wird. Immer kann er Anspruch auf den Rang eines der ersten Tenoristen unter den jetzt Lebenden machen. — Seine effectvollsten und gelungensten Partien sind: Masaniello, Fra Diavolo, Licinius, Cortez, Othello, George Brown u. a. Im Vortrag mehrerer Lieder, namentlich im Quartettgesange, ist E. durch Beherrschung und weises Anschmiegen seines kräftigen Organs gleichfalls ausgezeichnet. (C. H.)

Eichendorff (Joseph Freiherr von), geb. 1788 auf dem Gute Lubowitz bei Ratibor in Oberschlesien, besuchte, durch Hauslehrer vorgebildet, das Gymnasium in Breslau und ging, nach vollendeten Studien, 1808 auf Reisen. Nach längerem Aufenthalte in Wien machte er den Feldzug gegen Napoleon 1813 als freiwilliger Jäger mit, in welchem er zum Offizier ernannt wurde. Von 1816—1821 war er Referendarius bei der Regierung zu Breslau, ward hierauf zum Regierungsrath in Danzig und 1824 zum Regierungs= und Oberpräsidialrath in Königsberg ernannt. Jetzt lebt er in Staatsdiensten in Berlin. — E. ist ein talentvoller Jünger der romant. Schule, besitzt Tiefe des Gefühls, Reichthum der

Phantasie und großen Wohllaut. Besonders fesselnd sind seine lyrischen Gedichte. Als Schauspieldichter ist E. zu subjectiv, das lyr. Element herrscht vor, obschon sich in seinen Dramen große Schönheiten finden. Er schrieb für die Bühne: Krieg den Philistern, dram. Mährchen, Berl. 1823. Ezzelin von Romano, Trauersp., Königsb. 1828. Der letzte Held von Marienburg, Trauersp., ebend. 1830. Die Freier, Lustsp., Stuttg. 1833. (Thg.)

Eigensatz (Christiane Dorothea), geb. zu Cassel 1781, betrat zum ersten Male die berliner Bühne im December 1794 als Bärbchen in Mozarts Figaro, verblieb derselben bis 1804, ging dann nach Wien, wo sie nach einiger Zeit durch Heirath dem Theater entzogen ward. Ihre höchst einnehmende Gestalt, verbunden mit einem vortrefflichen Organe, ein heller, klarer Blick bei Auffassung der Charaktere, waren hinreichend, sie zum Liebling des berliner und wiener Publikums zu machen. Sie glänzte als Schauspielerin, wie als Sängerin, besonders in den Partien der Margarethe in den Hagestolzen, Zerline in Don Juan, Amor im Baum der Diana, Blondchen in der Entführung aus dem Serail, Röschen in den Corsen, Rosamunde in Abällino, Sena in Salomons Urtheil, Marie in Blaubart, Savoyard in der gleichnamigen Oper, Papagena in der Zauberflöte u. A. (Z. F.)

Eigenthum an dramat. Werken. Die besondere Natur der dram. Werke, vermöge welcher sie eine doppelte Veröffentlichung, sowohl durch Druck als auch durch Aufführung gestatten, führt gewisse Modificationen des E. an denselben herbei — Modificationen, die, obwohl völlig im Wesen des Objects, wie des Rechtes begründet, doch erst in neuerer Zeit richtiger aufgefaßt und selbst gegenwärtig noch nicht von allen Gesetzgebungen gehörig gewürdigt worden sind. Wie sehr gleichwohl das Bedürfniß einer gesetzlichen Feststellung dieser Verhältnisse am Tage liege, geht aus dem überaus großen Unfuge hervor, der in dieser Hinsicht mit dem Vertriebe theatral. Werke an vielen Orten stattfindet und sich nicht selten zu reinem gewerbsmäßig betriebenen Geschäfte gesteigert. (S. den Aufsatz hierüber im Gesellschafter von 1834. Nr. 80. 81.) Im Wesentlichen gründen sich die desfallsigen gesetzlichen Bestimmungen auf Folgendes: Es ist das Recht des Schriftstellers anzuerkennen, wornach er über das Erzeugniß seines Geistes dergestalt frei verfügen darf, daß jede ohne seinen Willen geschehene Verbreitung oder Veröffentlichung desselben eben darum für eine unrechtliche anzusehen ist. Hierin liegt das Wesen des Nachdrucks und die meisten Gesetzgebungen sind auch bereits auf dem Standpunkte, diesen Satz den concreten Verhältnissen angepaßt und unter

mehr oder weniger Modificationen als Norm sanctionirt zu haben. Was aber von jenem Rechte im Gegensatz zu dem Nachdrucke abgeleitet wird, das muß folgerecht auch von jeder andern Art der Veröffentlichung, der Verbreitung unter dem Publikum gelten. Bei den meisten Erzeugnissen schriftsteller. Thätigkeit läßt sich allerdings keine andere denken, als die durch Druck oder gleichstehende, wie durch Lithographie. Schon die Werke der Kunst lassen eine vielseitigere Behandlung, eine mannichfachere Nachbildung zu. Ganz eigenthümlich aber ist die Seite geistiger Production, welche das Technische des Druckes und verwandter Operationen mehr zum äußeren Vehikel, als zum wirklichen Organ der Veröffentlichung braucht; bei welcher ein Zusammenwirken von Künsten zum rechten Ausdruck des Gedachten nöthig ist, und das bloße Lesen desselben noch nicht den vom Dichter gewollten Eindruck hervorzubringen vermag; kurz, bei denjenigen Werken, wo die Poesie mit der dram. Kunst sich vermählt, oder im Reiche der Töne ihre Gestalten sucht. Hier ist es Veröffentlichung des Geisteswerkes, wenn jener Ausdruck vor dem Publikum erfolgt, obwohl die mechanische Vervielfältigung durch Druck oder sonst nicht eingetreten sein mag; und sie wird nach denselben Gesetzen zu bemessen sein, welche bei jedem andern Geisteswerke das Recht des Verfassers schützen. Die theatral. Aufführung dram. Werke, wie die Aufführung musik. Compositionen bedarf zu ihrer Rechtmäßigkeit stets der Einwilligung des Dichters oder Componisten. Ist also das Drama oder das Musikstück noch nicht gedruckt, hat also der Verf. noch auf keinerlei Weise ein Recht an seinem Geistesproducte Andern eingeräumt, so unterliegt es keinem Zweifel, daß eine solche Einwilligung ausdrücklich geschehen muß und daß, sofern eine derartige Vereinigung zwischen dem, der es aufführen will, und dem Verfasser oder dessen Rechtsnachfolgern nicht vorliegt, die Aufführung unter den Begriff der unerlaubten Veröffentlichung falle und dem Nachdrucke gleich zu stellen sei. Diesen Grundsatz hat, nach dem theilweisen Vorgange des Code pénal, unter den neueren deutschen Gesetzgebungen zuerst Preußen anerkannt, dessen Gesetz zum Schutze des E. an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck oder Nachbildung, v. 11. Juni 1837 in §. 32—34 das ausschließende Recht, in dem gedachten Falle die Erlaubniß zur öffentlichen Aufführung zu ertheilen, dem Autor lebenslänglich, seinen Erben oder Rechtsnachfolgern noch bis zu 10 Jahren nach seinem Tode zuerkennt, und für den Contraventionsfall eine Geldbuße von 10—100 Thlrn., bei stehenden Bühnen aber eine dem Betrage der Einnahme von jeder Aufführung (ohne Abzug der auf dieselbe verwendeten Kosten und ohne Unterschied, ob das Stück allein oder ver=

bunden mit einem andern, den Gegenstand der Aufführung ausgemacht hat) gleichkommende Geldstrafe vorschreibt, wovon ein Dritttheil der Ortsarmencasse, das übrige dem Autor oder dessen Erben zufällt. Dabei findet jedoch die Modification statt, daß, wenn der Autor irgend einer Bühne gestattet, das Werk ohne Nennung seines Namens aufzuführen, ihm auch gegen andere Bühnen kein ausschließendes Recht zusteht. Ferner bezieht sich jenes Verbot weder auf das Vorlesen dram. Stücke, noch auf die Darstellung in Privat= oder Liebhabertheatern, noch endlich auf die Aufführung einzelner Partien, sondern blos auf die eines solchen Werkes im Ganzen, oder mit unwesentlichen Abkürzungen. — Die deutsche Bundesgesetzgebung hat in dem Beschlusse zur Aufstellung gleichförmiger Grundsätze gegen den Nachdruck, auf die eben gedachte Art der unerlaubten Veröffentlichung von dram. oder musik. Werken keine Rücksicht genommen. Es wäre aber dringend zu wünschen, daß die hohe Bundesversammlung das Anerkenntniß jener, nach Analogie des Art. 18 der deutschen Bundesacte ihr obliegenden Pflicht zur Erfassung eines desfallsigen Beschlusses sobald als nur möglich ausspräche. Scheint man doch ohnedieß vergessen zu haben, daß in demselben Artikel verheißen wird, „daß die Bundesversammlung sich bei ihrer ersten Zusammenkunft mit Abfassung gleichförmiger Verfügungen über die Sicherstellung der Rechte der Schriftsteller u. Verleger beschäftigen wolle"! — Es bleibt aber noch eine zweite Seite dieses Gegenstandes zu betrachten übrig, die Frage, ob die Aufführung ohne eine solche Einwilligung dann erlaubt sei, wenn das Werk bereits durch den Druck veröffentlicht ist? Allerdings liegt, wenigstens hinsichtlich der dram. Werke, kein Grund vor, hier die Rechtmäßigkeit der Aufführung von einer solchen Erlaubniß nicht abhängig zu machen; denn die specifische Verschiedenheit der Benutzung eines solchen Werks, wenn es durch den Druck der Lesewelt mitgetheilt und wenn es der theatral. Kunst für ihren Wirkungskreis überlassen wird, ist einleuchtend, und der Umstand, daß ja viele Dramen, selbst nach der ausdrücklichen Erklärung ihrer Verfasser, blos zum Lesen geeignet sind, oder doch nicht ohne wesentliche Aenderungen, die dann eben so wesentliche Eingriffe in die Rechte des Vf.s sein würden, der Darstellung accommodirt werden können, erhebt jene Berechtigung im concreten Falle zur Evidenz. Man wird sonach eine stillschweigend ertheilte oder eine in der Veröffentlichung durch Druck mit inbegriffene Einwilligung zur Aufführung nicht annehmen können. Allein die Schwierigkeit der practischen Ausprägung dieses Grundsatzes in einer bestimmten gesetzlichen Norm, die eben so unverkennbar ist, scheint die meisten deutschen Staaten von der gesetzlichen Anerkennung

des Grundsatzes selbst abgehalten zu haben. In Frankreich hat man sich hier mit dem Auswege geholfen, dem Autor ein Einspruchsrecht dann zuzugestehen, wenn derselbe jedem gedruckten Exemplare eine gerichtliche oder notarielle Erklärung hat vordrucken lassen, worin er sich jenes Recht, die Erlaubniß zur öffentlichen Darstellung zu ertheilen, ausdrücklich vorbehält. (S—r.)

Einbildungskraft (Aesth.), das Vermögen der menschlichen Seele, Bilder von Gegenständen in uns hervorzubringen und sowohl von wirklichen und gegenwärtigen, als auch von nicht wirklichen und nicht gegenwärtigen Dingen aufzufassen. Sie äußert sich also theils an ursprünglichen Vorstellungen, theils an solchen, deren Stoff nicht durch einen gegenwärtigen, innern oder äußern Gegenstand unmittelbar gegeben ist. Demnach unterscheidet man 1) ursprüngliche oder productive E. oder Bildungsvermögen, d. i. das Vermögen ursprünglicher, aus Empfindung erzeugter Bilder, wodurch wir uns z. B. das Bild eines uns jetzt gegenwärtigen und uns afficirenden Baumes, Hauses u. s. w. vorstellen; und 2) reproductive (zurückrufende oder nachbildende) E. oder Nachbildungsvermögen, d. i. das Vermögen der Anschauungen auch ohne Gegenwart des Gegenstandes. Nebst dem Vermögen, gegebene Vorstellungen aufzubewahren und derselben sich unwillkürlich oder vorsätzlich wieder bewußt zu werden, hat die E. auch 3) die Fähigkeit, Vorstellungen aller Art mit einander zu verbinden und dadurch neue Bilder zu erzeugen. Hier heißt sie productive E., oder Phantasie im engern Sinne; hier wirkt sie unwillkürlich nach den bloßen Gesetzen der Association der Vorstellungen, wobei das Gemüth dem Strome der Vorstellungen, wie sie der Zufall herbeiführt, überlassen ist und Träume des Wachenden hervorbringt; oder sie wirkt nach den Gesetzen der Zweckmäßigkeit, und in gewisser Abhängigkeit von dem Verstande. Das Gesetz der Zweckmäßigkeit setzt ihrer Willkühr Grenzen, innerhalb deren sie ihr Spiel mit Freiheit treiben, die sie aber nicht überschreiten darf. Die freie und doch zweckmäßige Thätigkeit der Phantasie begründet allein die Möglichkeit einer schönen Kunst. Hier bildet sie noch Ideen, — sie dichtet, und wird daher Dichtungsvermögen genannt. Nach jener doppelten Wirksamkeit der E. kann man eine zweifache Sphäre derselben unterscheiden; eine niedere prosaische und eine höhere poetische. Ihre erste und nächste Bestimmung ist nämlich, das Denk- und Bildgeschäft des Verstandes für die mannigfaltigen Bedürfnisse und Zwecke des Lebens und des Erkenntnißtriebes zu besorgen; hier ist sie stets durch bestimmte Zwecke gebunden; ihre zweite aber, durch ihre freie, jedoch zweckmäßige, Thätigkeit das Gemüth

in seinem gesammten Vermögen harmonisch zu beleben, vermöge ihrer schöpferischen Kraft durch ideale, über gemeine Wirklichkeit erhabene Dichtungen und Gebilde den Geist über die Beschränkungen des Daseins zu erheben und dadurch das Dasein selbst zu verschönern. Voll des Gefühls dieser wohlthätigen Wirksamkeit seiner Göttin ruft daher der Dichter aus:

Laßt uns Alle
Den Vater preisen!
Der solch eine schöne
Unverwelkliche Gattin
Dem sterblichen Menschen
Gesellen mögen! u. s. w.

Man kann nichts schöner und wahrer über die E. in ihrer poet. Sphäre sagen, als was hier Goethe gesagt hat. Die Bilder der E. sind es, die uns in Freude und Unglück beherrschen, Hoffnung und Furcht wird uns durch sie erregt. Das ganze Geheimniß von der hohen Wirksamkeit aller schönen Künste beruht darin, daß die E. schöpferisch wird. Daß der Mensch ein solches schöpferisches Vermögen, selbstthätig Bilder und Ideen in sich zu erzeugen, besitzt, lehrt Jedem sein eigenes Bewußtsein, denn kaum wird einer von der Natur so verwahrloset sein, daß er sich nicht Wesen, Scenen, Lagen, Zustände soll dichten können, die er nie erlebt hat. Unendlich verschieden aber sind die Grade dieses schöpferischen Vermögens der E. und nur in seinen höheren Graden, wo es eigenthümliche Formen und Charaktere zu erfindeu, ein Mannichfaltiges von Begebenheiten, Bildern und Ideen zu einem für die Vernunft zweckmäßigen Ganzen zu verknüpfen vermag, kann man es als eine entschiedene Anlage zur Kunst ansehen. (S. Genie, Darstellung, Kunst, Poesie.) Die besten Schriften hierüber sind Meister, über die E., Zürich 1794. 2. Aufl., und Maaß, Versuch über die E., Halle 1797. 2. Aufl. (**Prof. Dr. Schütz**)

Einer (Pseudonym. Orthonym: Andreas Dietrich Krako), deb. 1786 als Albrecht in Agnes Bernauerin bei der Bellomo'schen Gesellschaft in Weimar und verließ diese heimlich Ende 1789. Bellomo verfolgte E. mit injuriösen Steckbriefen, die Letztern zu einer Klage bei der weimar. Regierung veranlaßten, von der er in Betrachtung der obgewalteten Umstände und seines musterhaften Charakters, freigesprochen, Ersterer aber zur Abbitte, einer Geldstrafe und Bezahlung der Kosten verurtheilt wurde. 1790 deb. E. bei der Näser'schen Gesellschaft in Breslau als Ferdinand in Kabale und Liebe und gefiel sehr. Als 1791 Bellomo Weimar verließ und diese Stadt ein Hoftheater, unter Goethe's Leitung, erhielt, ward E. zu seiner Genugthuung dahin zurückberufen, ging aber im Oct. 1792 ganz von der Bühne ab.

Er erwarb sich in Liebhaber= und Heldenrollen den Ruf eines sehr wackern Künstlers, noch mehr aber den eines ächten Biedermannes. (Z. F.)

Einfachheit (Aesth.), die Abwesenheit aller unwesentlichen, blos zufälligen Verzierungen; das, was die Sache an sich ist, ist einfach. Daher schließt E. alles aus, was nicht zur Sache gehört, sie ist sich selbst Schmuck, ohne deshalb allen Schmuck zu verschmähen, nur darf dieser nicht von der Art sein, daß er den reinen Eindruck stört oder die Sache, auf die es ankommt, unkenntlich macht. E. ist in der Kunst das Höchste, wie das Schwierigste; die Kunst an sich zur Erscheinung zu bringen ist unendlich schwieriger, als durch Künsteleien und Schmuckwerk ein Kunstsurrogat oder Afterkunstwerk hervorzubrigen; aber die Kunst an sich wird eben in der E. zur Erscheinung gebracht. In der edlen E. sind und bleiben die Kunstwerke der Alten, besonders der Griechen, ewige Muster; es ist der plastische Geist, der bei ihnen die E. bedingte, das Gefühl für Harmonie und Symmetrie, während der pittoreske Kunstcharakter der Modernen sich mehr dem Complicirten zuneigt. Doch ist auch in der neueren Kunst das Vollkommenste stets da geschaffen worden, wo sie die E. als oberstes Gesetz erkannte, so etwa in der Malerei von Raphael, in der Musik von Mozart oder Gluck. Unter den modernen Dichtern steht Goethe in dieser Hinsicht Allen voran. Indeß ist die complicirte Buntheit bei den Modernen oft nur scheinbar, so bei Shakespeare, an dessen Gebilden jedes Glied die einfache Natur darstellt, nur daß der einzelnen Glieder mehr bei ihm sind und sich ineinander bilden und durchbilden, als bei den Alten der Fall zu sein pflegte. In Zeiten der Ueberreife eines Volks, wenn es ein gewisses Stadium der class. Blüthe durchlaufen, tritt in der Regel eine Zeit der Unnatur, der Verschrobenheit ein, indem man fühlt, daß man mit den älteren Meistern auf dem Gebiete ihrer Kunstweise nicht mehr concurriren kann und sie nun auf dem Wege der Verzierungen, der Verschnörkelungen, des Raffinements, der pikanten und witzigen Wendungen, der hohlen und pomphaften oder blumigen Darstellung, selbst durch Hinüberziehen lasterhafter und frivoler Elemente zu überbieten sucht. Solche Zeiten des verdorbenen Geschmacks bezeichnen entweder das Ende der eigentlich schönen Literatur eines Volks, oder nur eine Rast= und Uebergangszeit, innerhalb welcher sie sich besinnt, um wieder zur einfachen Natur zurückzukehren. Daß wir uns in einer solchen Uebergangsperiode befinden, könnte man beinahe vermuthen, da wir nicht mehr gewohnt sind, einfach zu denken und zu empfinden, also auch nicht gewohnt, einfach darzustellen und das Dargestellte einfach in uns aufzunehmen. Auf der andern Seite stellen

sich in einer solchen Periode den schwülstigen übertriebenen Productionen die nüchternsten und fadesten gegenüber; man vergleiche nur die deutschen Schicksals- und franz. Schreckensdramen, die sich auf unsrer Bühne eingebürgert, mit vielen der deutschen Conversationsdramen, Lustspielen und sentimentalen bürgerlichen und andern Trauerspielen. Darin liegt kein Widerspruch; eine solche Periode krankt an Verwirrung der ästhet. Begriffe, wie moralischer Schwäche überhaupt; Schwulst aber ist nur gewaltsam aufgedunsene Schwäche, während die Kraft nur einfach wirkt. Auch wirken unsre Schausp., mehr als zu billigen ist, die einen durch ein hohles schreiendes Pathos und schwülstige Declamation, die andern durch eine raffinirte, in pikanter Wendung und Auffassung sich gefallende Anatomirtechnik, oder durch einen süßlich sentimentalen Ton, so daß eine einfach kraftvolle Auffassung und Darstellung des Menschen aus sich heraus nur noch selten zu finden ist. (H. M.)

Einfallen (Declam.), das rasche und pünktlich nach der Vorschrift beginnende Reden in einem Gespräch von zwei und mehreren Personen. Gewöhnlich unterbricht der Einfallende die Rede seines Vorgängers, was durch einen Gedankenstrich in der Rolle vorgeschrieben ist; daher muß das E. nicht genau nach den W o r t e n, sondern mehr nach dem ausgesprochenen S i n n des vorigen Redners geschehen. Auf diese Art ist das E. das wichtigste Hülfsmittel für die Belebung und Frische des Dialogs. Im gewöbnlichen Leben beobachte man das Eigenthümliche einer Unterredung, so wird man finden, daß die Erwiderung meist beginnt, wenn der Sinn der Rede erkannt ist, ohne Rücksicht auf die zur vollständigen Erkennung desselben nöthigen Endworte. So wie es auf der einen Seite Pflicht ist, eine vom Dichter abgebrochene Rede weiter zu denken, (s. Dialog) um das Aufhören der Rede zu motiviren und ihr Naturwahrheit zu geben, so ist es auf der andern Seite Pflicht des Einfallenden, durch schnelles und genaues Beginnen der Erwiderung den Mitunterredner zu unterstützen. Nichts lähmt den Dialog so sehr als eine Pause zwischen dem vorgeschriebenen Abbrechen der Rede und dem E.; daher sind es auch gerade diese Stellen der Scenen, welche einer besonderen Aufmerksamkeit bei den Proben bedürfen. Der rasche Dialog steigert die Täuschung bis zum Vergessen, daß man sich im Theater befindet; ein versäumtes E., ein unmotivirtes Aufhören der Rede mitten in ihrem Fluß aber führt uns wieder vor die Bühne zurück und läßt da nachlässige Schausp. erkennen, wo uns Charaktere und poetische Wahrheit die nackte Umgebung von Leinwand und Lampen vergessen machen sollen. Besteht das E. nur in abgebrochenen Worten, z. B. „Aber“,

„Ich dächte“, „Doch“ u. s. w. so thut man gut, die Hauptrede so zu lernen, daß es gleichgültig ist, ob dieses E. genau bei dem vorgeschriebenen Worte erfolgt. Jedenfalls warte man nicht darauf, wenn es nicht rasch eintritt, weil eine Unterbrechung der Rede sonst eben gar keinen Sinn haben würde: das richtige E. ist auch für die hinter der Scene gegebenen Zeichen, so wie für das Auftreten zu beachten. Ganz falsch ist es z. B., dann erst Musik hinter der Scene anfangen zu lassen, wenn das letzte Wort der vorhergehenden Rede schon gesprochen ist. Die dann entstehende Pause wirkt jedesmal lähmend auf den Gang der Handlung. „Was höre ich?“ — „Welcher Lärm?“ — „Was war das?“ u. s. w. sind fast immer Unterbrechungen einer Rede. Wollte man also hinter der Scene erst unmittelbar vor diesen Worten das nöthige Geräusch u. s. w. machen, so wird dadurch der Darsteller gestört. — Man schreibe daher die Stichwörter zu dergleichen möglichst lang und vollständig aus. — Beim Auftreten beachte man, daß nicht Worte wie: „Da kommt er!“ „Wer nahet sich dort“ u. s. w. das Stichwort sein können, sondern die diesen vorangehenden Reden. — So gibt das richtige E. je nach dem Charakter des Darzustellenden Rundung, Frische und Naturwahrheit. (L. S.)

Einförmigkeit s. Monotonie.

Eingang, 1) (Aesth.) s. Exposition. 2) s. v. w. Thüre, Pforte. Die E.e ins Theater müssen möglichst bequem und geräumig, jedoch auch so eingerichtet sein, daß einem zu starken Andrange des Publikums leicht gesteuert werden kann. Vor dem Haupte.e sollte, wie an vielen Theatern Oestreichs, eine Halle zum Schutze des auf die Oeffnung harrenden Publikums angebracht sein; jeder Nebene. aber muß mit einer deutlichen Ueberschrift des Platzes, zu dem er führt, versehen sein und unmittelbar zu diesem Platze hinführen. Alle E.e eines Theaters, sowohl die ins Freie führenden, als die der Logen und Corridors müssen sich nach Außen hin öffnen, damit bei großem Gedränge sie im Nothfalle der Gewalt weichen und nicht durch die Unmöglichkeit, bei den vollgestopften Gängen die Thüren nach innen zu öffnen, Verwirrung und Unglück entstehe; die Haupte.e aber, die sich nur nach innen öffnen können, müssen so eingerichtet sein, daß sie während der Vorstellung offen bleiben und unmöglich, selbst beim stärksten Andrange nicht, nachgeben und zufallen. (Vergl. Brand der Theater.) (R. B.)

Einheit (Aesth.), Uebereinstimmung der Theile zu einem organischen Ganzen, Zusammenhang derselben in sich und unter einander, so wie mit einer Grundidee, welche die Theile geistig zum Ganzen verbindet; eine für ein Kunstwerk

nnerläßliche Eigenschaft. Ein Kunstwerk duldet keinen Widerspruch, keine Unverbundenheit der einzelnen Theile untereinder und verlangt zugleich, daß die Form dem Inhalte entspreche, daß sich Form und Inhalt gegenseitig bedingen, durchdringen und mit einander Eins werden. Die E. eines dram. Gedichts besteht darin, daß jeder Charakter eins in sich sei, die Handlung aus den Charakteren naturgemäß sich entwickele und die einzelnen Theile der Handlung in sich selbst Zusammenhang haben und ein organisches Ganze darstellen, endlich daß eine allgemeine Grundidee dem Ganzen eine höhere geistige Bedeutung gebe als Mittel- und Schwerpunkt der einzelnen Theile; eine innere Nothwendigkeit muß oberstes Gesetz sein, so daß man keinen Theil hinwegnehmen oder verrücken darf, ohne daß das Ganze eine Störung erleidet und verrückt oder entstellt wird. Dies ist die dram. E., die wir zu fordern haben und die rein geistiger Natur ist. Hierher gehört besonders die Lehre der Alten von den drei E., nämlich die E. der Handlung, der Zeit und des Orts. Jene versteht sich von selbst und ist eben die E., die wir oben als unerläßlich gefordert haben. Die Lehre von der E. der Zeit und des Orts dagegen hat zu vielerlei Irrthümern Anlaß gegeben. Man forderte, daß in einem Drama eine Handlung dargestellt werden solle, die eben, in die Wirklichkeit versetzt gedacht, genau die Dauer haben müsse, wie etwa der Theaterabend selbst, an welchem sie dargestellt würde und daß der Ort der Scene immer derselbe und keinem Wechsel unterworfen sei. Die Griechen allerdings bedurften dieser E., wenigstens der E. des Ortes, um des Chores willen, der sich von der Bühne nicht entfernte, Theilnehmer an der Handlung war und zugleich die Pausen zwischen den Acten ausfüllte; mit dieser Einrichtung fällt aber auch die Nothwendigkeit weg. In Shakspeare's Makbeth gehen lange Jahre an einem Theaterabende an uns vorüber, aber wer denkt daran? Die E. der Handlung, der Charaktere ist ja da, die Handlung ist nur zusammengedrängt, wir können ein ganzes Leben in einer Viertelstunde erzählungsweise dem Ohre, wir können es auch in wenigen Stunden auf der Bühne dem Auge darstellen. Hierin beruht der Hauptvorzug der modernen dram. Kunst, die viel mehr Raum zu psychologischer Entwickelung hat, als das alte Drama. Das Gesetz von der E. des Orts fällt mit unsern scen. Einrichtungen von selbst weg, obgleich natürlich im Ortswechsel keine Willkühr stattfinden darf, etwa der Augenlust und Mannigfaltigkeit wegen. Das classische franz. Drama ist darum so kalt und monoton, weil es von jener Lehre von der Einheit sich nicht losreißen konnte, während doch, z. B. von Schlegel, nachgewiesen ist, daß selbst bei den alten Tragikern und Komikern Stücke vorkommen, in denen

man einen Ortswechsel voraussetzeu muß. Vergl. Aristoteles. (H. M.)

Einladen (Techn.). Früher war es Sitte, daß der Schausp. bei seinem Benefiz selbst e. mußte, indem er die bekanntesten Theaterbesucher, Abonnenten u. s. w. besuchte und ihnen einen Zettel zu der Vorstellung überreichte, wobei ihm nicht selten einige Groschen als Aequivalent für die angebliche Unmöglichkeit, ins Theater zu kommen, überreicht wurden, so daß die Einladung förmlich als Bettelei, der Schausp. als Bettler betrachtet und behandelt wurde. Hat nun dieser Unfug auch aufgehört, (nur in Baiern und Oestreich, und zwar dort auch an den größern selbst stehenden Provinzialtheatern muß der Beneficiant noch e.) so ist dagegen ein anderer entstanden, der in kleinen Städten noch allgemein und nicht minder verwerflich, als der obige ist; es ist die Sitte: durch große, kriechende und nicht selten höchst lächerliche Annoncen auf den Zetteln und in den Zeitungen das Publikum zu einem Benefiz einzuladen. Die früher nach jeder Vorstellung üblichen Einladungen der Direction zum Besuche der nächsten s. unter Annonciren. (R. B.)

Einlage. Jeder Theil eines dram. Ganzen, der durch besondere Verhältnisse oder Personen eingeschaltet, ursprünglich nicht zu demselben gehörte. So gut ein dram. Gedicht für die Darstellung zu lang und ungefügig sein kann und dann der Abkürzung (Einrichtung) bedarf, eben so stellt sich häufig der Fall heraus, daß es der Entwickelung eines Charakters nicht den gehörigen Raum giebt und der Darsteller die Nothwendigkeit herausfühlt, durch Hinzufügung eines Monologs, einer Scene, das vom Dichter Gegebene vollständiger, abgerundeter zur Anschauung zu bringen. So entsteht die E. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, daß hier nicht der eitlen Willkühr, dem Geltendmachen der nackten Persönlichkeit das Wort geredet werden soll; aber durchweg jede E. zu verdammen, nur weil sie nicht das Werk des Dichters ist, hieße dem darstellenden Künstler jedes Recht zum Selbstschaffen absprechen. Das eigentliche Feld für die E. ist indessen das Lustspiel, die Posse, das Vaudeville und die Oper. Ja es gibt Stücke und kleine Opern, deren Geltung sich nur durch E.n erklärt. Die ganze Gattung der Schubladenstücke (s. d.) und einige Liederpossen gehören dahin. Indessen gibt es auch im regelmäßigen Lustspiel dergleichen E.n, durch welche Nebenrollen, besonders kom., eine größere Bedeutung erhalten; z. B. in Richards Wanderleben der Theaterdirector Bock und sein Regisseur Fell. Freilich muß Langers in dem Lustspiele: Welche ist die Braut? keine Baßarie einlegen, wie dies auf einer großen deutschen Bühne geschehen ist. In der Oper ist die E. eine sehr gewöhnliche Erscheinung und

sollte es in der anerkannt classischen Oper ein eingelegtes Balletstück sein. Entweder geschieht die E. vom Componisten selbst noch während der Proben, wie z. B. die Arie des Annchen im Freischütz, die kom. Arie des Peter in den beiden Schützen, weil sich erst in der lebendigen Darstellung der Mangel eines Musikstückes in einer Scene erkennen läßt; oder der Sänger schaltet statt der vorgeschriebenen, seinen Mitteln vielleicht unerreichbaren oder unbequemen, Arie eine andere ein. Geschieht dies mit Genehmigung des Capellmeisters und Regisseurs, welche beide zu beurtheilen haben, ob sich eine solche Einschaltung der Kunst gegenüber vertreten läßt, so wird gewöhnlich schon in dem vorhergehenden Dialoge eine Aenderung nöthig, oder der vorhandene Text der E. wird der Situation und dem Charakter angepaßt. So z. B. im Barbier von Sevilla der Singeunterricht im 2. Act, wo die Situation jede Art von E. rechtfertigt, welche Rosinens Gesangfertigkeit zu zeigen geeignet ist. Wenn im Zweikampf Cantarelli, im Hausirer Mina, im Falschmünzer der Capitain u. s. w. Arien einlegen, so ist das anerkannt zum Vortheile der Gesammtwirkung und fast immer läßt sich voraussetzen, daß die Wirkung einer E. vortheilhaft ist, da der Darsteller nichts wählen wird, was seiner Befähigung widerspricht. Schließt sich das eingelegte Tonstück unmittelbar einem vorhergehenden an, so muß der musik. nothwendige Uebergang von einer Tonart in die andere vom Orchester ausgeführt werden; dies gilt besonders für Balletmusik, bei welcher im Ganzen zu willkürlich verfahren wird. In eine Gluck'sche oder Spontinische Oper ein modernes Balletstück vom Grafen Gallenberg, so gut dies in seiner Gattung auch sein mag, einzulegen, erscheint unverantwortlich. Der Tänzer, dem Musik nur Requisit ist und der daher der modernen, hebenden, durch pulsirende Rhythmen wirkenden Tanzmusik den Vorzug gibt, sollte hier nicht selbstständig schalten dürfen, sondern nur nach der Vorschrift des Capellmeisters, welcher darauf zu achten hat, daß der Charakter der E. nicht dem der Oper zu schroff gegenüber steht. (L. S.)

Einleitung s. Exposition.

Einnahme, 1) das einkommende Geld; 2) so v. w. Benefiz (s. d.).

Einrichten (ein Stück für die Bühne einrichten), d. h. das dram. Gedicht dem Rahmen, in dem es erscheinen muß, der Bühne anpassen. Ist in dem Art. Accommodation auf das Gehässige und Tadelnswerthe der oft beliebten Einrichtungen für die Bühne hingewiesen worden, so soll der nothwendigen und oft unvermeidlichen Einrichtung damit keineswegs zu nahe getreten werden. Es giebt ganz vortreffliche dram. Dichtungen, die aber in ihrer ursprünglichen Ge-

stalt entweder unausführbar sind, oder doch einen zweifelhaften Erfolg haben würden: daß Shakspeare's Dramen unsern Bühnenverhältnissen nicht entsprechen, haben die tüchtigsten Aesthetiker anerkannt und Tieck, Klingemann, Schlegel, Schiller u. s. w. haben dieselben sehr wesentlich geändert, um sie bühnengerecht zu machen; Schiller und Goethe haben ihre Stücke selbst für die Bühne eingerichtet, haben Personen und ganze Scenen ausgelassen oder verlegt; Faust, Götz, Wallenstein u. s. w. sind später von Andern für die Bühne eingerichtet worden. Wenn nun aber die Werke dieser anerkannt tüchtigen Dramatiker eingerichtet wurden und werden mußten, so liegt darin der Beweis, daß das besonders von jungen Dramatikern ausgehende Eifern gegen das Streichen und E. ein ungerechtes und aus ihrer Unkenntniß der wirklichen Bühne entspringendes ist. Wahrlich, die Regie oder der Schausp. streicht nichts Gutes, nichts Bühnenwirksames. Aber jene endlosen Monologe, blumenreichen Erzählungen, die unsere jungen Dichter so sehr lieben, ermüden den Zuschauer und schaden dadurch dem Drama, welches Handlung und Leben will. — Es versteht sich nun von selbst, daß das E. f. d. B. nur einem gebildeten, poesiekundigen Manne vertraut werden darf, wenn nicht ein Lese-Comité (s. Comité) vorhanden ist, welches die nöthigen Aenderungen sogleich vorschlägt; daß es sich auf die Entfernung der Längen, des Unpraktischen und Unausführbaren beschränken muß. Außerdem geschehe das E. f. d. B. stets vor dem Ausschreiben der Rollen, damit den Darstellern die Erörterung darüber, ob Dies und Jenes noch gestrichen werden solle, Dies und Jenes stehen bleiben solle, abgeschnitten ist. Jenes Wühlen in den Stücken und Rollen, jenes Streichen, Zusetzen, Aendern, Versetzen u. s. w., was sich einzelne Schausp. erlauben unter dem naiven Vorwande, daß sie ihre „Rollen machen“ müssen, weil der Dichter es nicht gethan habe, jenes komödiantische Unwesen, wodurch jeder Einzelne seine Rolle vordrängen, wichtig machen, isoliren will, ist niemals zu gestatten. (F. M.)

Einschieben (Techn.), ein Stück, welches ohne weitere Vorbereitung und Ankündigung, bei plötzlichen Krankheiten u. s. w. gegeben wird, nennt man eingeschoben. Vergl. Abänderung.

Einschlag (Techn.), diejenige Vorrichtung, durch welche ein heftiges, schmetterndes Getöse hervorgebracht wird, um das Einschlagen eines Gewitters, das Einstürzen großer Massen, oder ein übernatürliches Geräusch bei Geistererscheinungen, z. B. im Freischütz u. s. w., zu versinnlichen. — Die bekannteste, besonders auf kleineren Bühnen angewendete Vorrichtung dieser Art besteht in aufgereihten dünnen

Brettchen, welche, nach Art der Stufen bei einer Strickleiter, etwa einen Fuß von einander entfernt bleiben und beim Herabstürzen von einer beliebigen Höhe durch das Aneinanderschlagen jenes schmetternde Getöse hervorbringen. Statt der Brettchen nimmt man auch wohl alte Faßdauben, oder wechselt mit Holz und Blech ab. Das Ganze wird bis zum Gebrauche vermittelst einer Schnur an der oberen Maschinerie befestigt und auf das gegebene Zeichen zum E. die Schnur gelöset. — Heftig ist das hierdurch hervorgebrachte Getöse; aber zu kurz, ruckweise und nicht nachhaltig genug, um z. B. bei Erdbeben, Einstürzen u. s. w. genügen zu können; seiner Wohlfeilheit wegen aber ziemlich allgemein im Gebrauch. Um dem Getöse etwas mehr Dauer zu geben, wendet man Schläge auf das Tam-Tam (s. d.) an, deren lange nachhaltende Schwingung den E. gewissermaßen fortsetzt. — Noch besser ist hierzu ein etwa 20 Fuß langes und 1 Fuß breites dünngewalztes Messingblech, welches frei aufgehängt und unten mit einer hölzernen Handhabe versehen wird. Ein heftiger Ruck an diesem Blech kommt dem Getöse des Gewitter-E.s am nächsten und hat den Vorzug, nicht gleich abzubrechen, sondern fortzuschwingen. Bewegt man diese Vorrichtung dagegen leise, so entsteht ein dem Brausen des Meeres oder heftigem Sturmwinde ähnliches Geräusch. Noch wendet man die Maschine zum Nachahmen des Gewehrfeuers ruckweise, oder die kleinere zum Nachahmen des Einbrechens einer Thür, Wand u. s. w. an, um den E. zu verstärken. Die vollständigste, aber auch complicirteste Vorrichtung, wie sie auf den engl. Theatern gebräuchlich ist, besteht in einer sehr großen, mit starkem Pergament bespannten, hölzernen oder metallenen Pauke, auf deren Fell ein Canal ausmündet, durch welchen aus der Höhe Holzkugeln, trockne Castanien u. s. w. auf dasselbe stürzen. Der Canal kann aus Holz und feststehend oder aus Leinwand in Form eines verlängerten Sackes und daher praktikabel angewendet werden. Kann man sich auf die Arbeiter an der oberen Maschinerie verlassen, so genügt es, daß das Gerölle von oben in den Canal eingeschüttet wird; ist dies nicht der Fall, so bringt man einen Kasten an, der unten eine Klappe hat, welche durch eine Schnur von der Bühne aus geöffnet und geschlossen werden kann, so daß der Inhalt in den Canal sich leeren muß und nach Erfordern damit fortgefahren oder angehalten werden kann. Will man das Getöse verlängern, so kann man in dem hölzernen Canal Abstufungen anbringen, so daß die Kugeln nicht unmittelbar auf das Paukenfell hinabstürzen können. Es versteht sich von selbst, daß die untere Mündung des Canales mit einem Sacke bekleidet werden muß, der über die Pauke herabhängt und die vom Felle ab-

springenden Kugeln auffängt. — Soll der E. sichtbar dargestellt werden, bei Schiffbrüchen, dem Entzünden des Altars (Vestalin) u. s. w. so spannt man einen starken Draht in der bedingten Richtung von einer Seitengallerie des Schnürbodens bis auf das Podium der Bühne hinter den Gegenstand, den der Blitz treffen soll, stellt dort eine eiserne Schale auf, welche den herabfahrenden Feuerwerkskörper unschädlich macht und befestigt an zwei glatten Ringen einen Schwärmer oder ähnlichen Feuerwerkskörper, der bei seiner Entzündung eine treibende Kraft äußert. Dieser wird auf das gegebene Zeichen entzündet und mit großer Schnelligkeit durch die eigene Kraft den Draht entlang getrieben. Sich zu diesem Zweck eines mit Terpentin getränkten Wergschwammes zu bedienen, ist nur bei den kleinsten und mittellosesten Theatern üblich, weil das Herunterfahren am gespannten Draht, selbst wenn der Schwamm noch mit einem besonderen Gewicht versehen ist, stets langsam und unsicher bleibt. Hat dieser E. etwas anzuzünden, so geschehe dieses abgesondert durch eine andere Vorrichtung entweder aus der Coulisse, oder durch eine Versenkung, weil durch das gewaltsame Herabschleudern das Feuer verlöschen und der beabsichtigte Zweck vereitelt werden kann. (L. S.)

Einschlagen (Techn.), 1) beim Gewitter, s. d. vor. Art. 2) ein Stück, ein Schausp. ist eingeschlagen, so v. w. es hat gefallen, hat sich als zum Vortheile der Anstalt bewährt.

Einseitig (Techn.) heißt der Schausp., welcher nur in einem beschränkten Kreise, in einer gewissen Gattung von Rollen zu wirken vermag.

Einsetzen (Mus.) so v. w. anfangen, zu gehöriger Zeit beginnen, sowohl von Stimmen als Instrumenten gebraucht. Das präcise E. jeder Stimme ist ein wesentliches Erforderniß und erheischt demnach die höchste Aufmerksamkeit, durch welche allein es zu Stande gebracht wird. 2) (Techn.) die Coulissen e., d. h. die gemalten Flügel in die Coulissenwagen vermittelst des daran befindlichen Zapfens oder Hakens aufstellen s. Coulissen.

Einsiedel (Friedrich Hildebrand von), geb. 1750 zu Lumpzig bei Altenburg, kam im 11. Jahre in das Pageninstitut nach Weimar, wo er durch seine Schelmenstreiche Kotzebue Stoff zu den Pagenstreichen dargeboten haben soll. Nach beendigtem Studium der Rechte in Jena ward er 1770 als Regierungsassessor in Weimar angestellt, 1775 zum Hofrath und ein Jahr später zum Kammerherrn der verwitweten Herzogin Amalie von Sachsen-Weimar ernannt, als er durch persönliche und geistige Vorzüge den Kreis von Männern und Frauen, welchen die treffliche Für-

stin um sich versammelt hatte, schmückte. Später wurde E. von der jetzt regierenden Herzogin zum Oberhofmeister ernannte, als welcher er 1828 starb. — Ein reich gebildeter Geist, sittliches Gefühl und feiner Geschmack schmückten sein Leben und strahlen aus seinen Schriften wieder, unter welchen seine Bearbeitung des Terenz für die Bühne besonderes Lob verdient. Er verfaßte: Ceres, ein Vorspiel, Weimar 1774. Die eifersüchtige Mutter, Lustsp., ebend. Neueste vermischte Schriften, Dessau 1783, 84; 2 Thle. Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst, Leipzig 1797. Die Brüder, ebend. 1802. Lustspiele des Terenz, ebend. 1806, 2 Bde. (Thg.)

Einspielen (Techn.), ein Kunstausdruck, dessen man sich ebensowohl bei Tonkünstlern als Schausp.n bedient, um die Einübung, Gewandtheit und Gewöhnung an Instrument, Local u. s. w. (man sagt, er hat sich in einer Rolle, auf einem Fortepiano, auf einer Bühne eingespielt), oder die Gewöhnung mehrerer Spieler an einander auszudrücken (man sagt z. B. sie haben sich zusammen eingespielt), woraus das wirkungsreiche Ensemble oder Zusammenspiel hervorgeht. Bei einem Vereine, der sich zu einem Totaleffect kunstcollegialisch die Hand bietet, oder ein vielstimmiges Gesangstück zu Einer Harmonie zu vereinigen hat, muß Jeder seine Sorgfalt für das Ganze beweisen. Eine Hauptpflicht Aller ist es, die künstler. Eigenthümlichkeiten der Collegen kennen zu lernen und durch das Anbequemen an dieselben sich zu einem festanschließenden Theile des Ganzen zu machen. (Prof. Dr. Schütz.)

Einstudieren (Techn.), ein dram. Gedicht zur scen. Darstellung vorbereiten. Das E. der einzelnen Rolle geschieht von den Darstellern in der Ruhe ihrer Häuslichkeit, oder bei Anfängern, Schülern, Unbefähigten durch Anleitung erfahrner Künstler, Lehrer, Regisseure zu Hause oder auf der Bühne. Ist indessen das Einzelstudieren der Rollen beendet, so beginnen die Proben und mit ihnen das E. des Ganzen in seiner Zusammengehörigkeit der einzelnen Theile. Man sehe hier Proben, Ensemble, Nuancen, Detail, Dialog und andere hieher gehörige Art. Am wichtigsten ist das E. der Opern. Dies geschieht entweder am Clavier mit der Violine oder einem Streichquartett. Gewöhnlich beginnt man mit den Finales und großen Ensemblenummern, die so oft von den Solosängern allein wiederholt werden, bis der etwa dazu gehörende Chor, der unterdessen selbstständig sich eingeubt, dazu treten kann. Duetten und Arien folgen dann, weil für diese das eigene Studium der Sänger zu Hause in Anspruch genommen wird. Unerläßlich ist bei diesem E. die Gegenwart des Capellmeisters, der durch seinen Ueberblick

über das Ganze hinsichtlich der Tempi, des etwa beliebten Streichens, Punktirens und Abänderns einzelner Theile eine unbedingte Autorität auszuüben hat. — Gewöhnlich werden die Tempi beim E. langsamer genommen, als sie sich auf der Bühne durch Situation und künstler. Auffassung des Augenblicks angeregt gestalten; auch erscheint Manches schwierig oder unwirksam beim Clavier, was erst auf der Bühne Leben und innere Nothwendigkeit gewinnt; daher urtheile man nicht nach dem, was beim E. etwa mangelhaft oder unausführbar erscheint. Nachlässigkeit beim E. bestraft sich übrigens in der Aufführung so fühlbar, daß oft ein Werk schon mißfiel, weil es nicht gut einstudiert war, wenn auch sonst die Fähigkeiten der Darsteller, so wie der Werth des Werkes selbst einen gewissen Erfolg versprechen. Die Pianos und Fortes, das Nachgeben, die diskrete Begleitung u. s. w. sind vorzugsweise beim E. der Oper zu beachten. Wenn beim E. einer Rolle der Anfänger, der Kunstjünger, der unbegabtere oder schüchterne Kunstgenosse fühlt, daß seine Kräfte einer Aufgabe nicht gewachsen sind, so wendet er sich wohl an den erfahrenern Künstler mit der Bitte, ihm eine Rolle e i n z u s t u d i e r e n. Jedenfalls ein schwieriges, fast immer aber ein undankbares Geschäft. — Zunächst wende man sich an die Intelligenz dessen, der einen solchen Wunsch hegt. Man überzeuge sich, daß er das Stück in allen seinen Theilen kennt, daß er vor allen Dingen seine Rolle vollständig auswendig weiß, erläutre, erkläre und berichtige dann im Gespräche, ehe zu einer eigentlichen Ausführung geschritten wird. Man dränge dem Schüler nicht die eigne Ansicht auf, sondern lasse denselben erst die seinige entwickeln, dann beweise man ihm aus dem Gegebenen oder aus Beispielen im Leben, was Noth thue oder was er falsch gedacht. — Am Besten begiebt man sich dann sofort auf die Bühne, wo möglich ohne Zeugen, und nehme nun das Besprochene praktisch durch; aber man mache nie etwas vor, sondern verbessere nur das selbstständig Geschaffene. Ermunterung zur rechten Zeit, Hinweisung auf Beispiele, Anleitung zum Lesen solcher Werke, die sich speciell auf diese Aufgabe beziehen, Anregung für die Wahl und Bedeutung des Costüms, unterstützen das E., dem man dann auf den Theaterproben und in der Vorstellung selbst noch durch Rath und Ermunterung nachhilft. Einen Schüler mechanisch das nachbeten lassen, was längere Erfahrung uns als das Rechte gelehrt hat, macht diesen zur todten Maschine und vernichtet jede künstler. Regung. So hohe Freude es macht, auf diese Art der Kunst eine neue Stütze zu gewinnen, so ist dies auch die einzige Belohnung dafür. — Auf Dank rechne man aber nicht. (L. S.)

Eintracht (Alleg.), s. Concordia.

Eintreten, 1) (Mus.), so v. w. Einsetzen. 2) (Techn.), in ein Zimmer u. s. w., s. Auftritt.

Eintrittskarte (Techn.), so v. w. Billet.

Eis (Mus.), der durch ein ♯ um ½ Ton erhöhete Ton E, fällt mit dem Tone f zusammen.

Eiserne Krone (Orden von der), gestiftet 1805 von Napoleon als König von Italien, besteht aus 3 Classen, Dignetarien, Commandeuren und Rittern. Ordenszeichen die e. K.; eine Krone, bestehend aus einem 3 Finger breiten Goldstreifen ohne Zacken und mit Edelsteinen besetzt, inwendig ein schmaler Streifen von Eisen (woher sie den Namen hat), der aus einem Nagel, womit Christus ans Kreuz geschlagen wurde, geschmiedet sein soll. Eine solche Krone en miniature, in deren Mitte der franz. Adler mit gehobenen Flügeln enthalten ist und mit der Umschrift: Dieu me l'a donné, gare à qui y touchera, tragen die Dignetäre von Gold an einem orangefarbnen, an den Ecken grünen Bande um den Hals, und einen Stern auf der linken Brust, die Commandeurs und Ritter (letztere haben ein silbernes Ordenszeichen) auf der linken Brust. 1815 ging der Orden an Oestreich über, wurde 1816 vom Kaiser bestätigt, jedoch über dem Ordenszeichen der österr. Adler und ein F. angebracht. Auch die Soldaten erhalten den Orden von der e. K., als Zeichen jedoch nur eine Medaille mit der Inschrift: Pro virtute militari, die an goldgelbem, blau eingefaßtem Bande getragen wird. (B. N.)

Eiserner Helm (Orden vom), hess. Militairorden, gest. 1814 und aus 2 Classen bestehend; Ordenszeichen: ein in Silber gefaßtes gußeisernes Brabanterkreuz, auf dem in der Mitte ein offener Helm, an beiden Seiten die Buchstaben W. K. und unten die Zahl 1814. Es wird an rothem, weiß eingefaßtem Bande im Knopfloche getragen. (B. N.)

Eisernes Kreuz. Ein 1813 zur Erinnerung an den Befreiungskampf gestifteter preuß. Militairorden, der aus Großkreuzen und 2 Classen besteht. Ordenszeichen: ein gußeisernes, mit Silber eingefaßtes Kreuz, oben die Buchstaben F. W. und die Königskrone, in der Mitte 3 Eichenblätter, unten die Jahreszahl 1813 enthaltend. Die Großkreuze tragen es um den Hals, die 1. Classe ohne Band auf der linken Brust, die 2. Classe an schwarzem, weiß eingefaßtem Bande im Knopfloche. (B. N.)

Eitelkeit (Alleg.), eine weibliche Figur, reich geschmückt und mit einem Kopfputze von Pfauenfedern; sie betrachtet sich selbst wohlgefällig in einem Spiegel.

Ekkyklema (a. B.), eine Maschine auf Rädern in den griech. Theatern, wodurch Gegenstände den Zuschauern schnell vor Augen gebracht und demnach eine Veränderung in der Scene Statt fand; eine solche Veränderung kam in

der Comödie übrigens weit häufiger vor, als in der Tragödie, weil dort das Innere der Häuser und Zimmer sehr oft gezeigt werden mußte, z. B. in Aristophanes Wolken, wo fast die ganze Handlung im Hause vor sich geht. (W. G.)

Ekstase (v. griech.). Ein begeisterter Zustand, Entoder Verzückung. Dergleichen Zustände zu schildern ist der dram. Dichter oft im Fall, wie der Schausp., sie auf der Bühne darzustellen. Aber sowohl Dichter wie Schausp., insofern ihnen künstler. Bewußtsein innewohnt, sollen über diesen Zustand erhaben sein; sie dürfen für und mit ihrem Gegenstand fühlen, ohne deshalb dasselbe zu fühlen, sie sollen den Zustand der E. zur Anschauung bringen, ohne deshalb selbst in E. zu sein. Ein griech. Mime trat in der Rolle der Elektra, da wo sie die Anrede an ihres Bruders Aschenkrug hält, mit einem Kruge in der Hand auf, worin sich die Asche seines verstorbenen Sohnes befand, um sich ganz in den ekstatischen Zustand der Elektra zu versetzen; dergleichen Anstachelungs- und Hülfsmittel hat ein wahrer Künstler nie und nirgends nöthig; er soll nur das scheinen, was seine Rolle ist, aber in einer Weise, daß der Zuhörer den Schein für Wahrheit nimmt. Das Wesen der Schauspielkunst beruht auf einer schönen Täuschung; diese Täuschung, insofern sie der Wirklichkeit möglichst nahe kommt, ist ihre Wahrheit und Wesenheit, ihr Zweck. (M.)

E la (Mus.), früher das 2gestrichene e.

E la fa (Mus.), so v. w. Es.

E la mi (Mus.), so v. w. E.

Elberfeld (Theaterst.), eine sehr blühende Fabrikstadt und Kreishauptstadt des preuß. Reg. Bez. Düsseldorf, an der Wupper, mit 25,000 Einw. E., welches im Verein mit den unmittelbar mit der Stadt zusammenhängenden Orten Barmen, Gemarke u. s. w. über 50,000 und darunter sehr viele reiche Einw. zählt, könnte sehr gut ein stehendes Theater erhalten, bietet aber der düsseldorfer Theaterdirection kaum einige Monate einen erträglichen Aufenthalt dar. Das Mystiker- und Muckerwesen, welches nirgends so stark wie im Wupperthale grassirt, in E. seinen Mittelpunkt hat und dort bis zu einer unglaublichen Tollheit ausgeartet ist, zerstört und lähmt jeden Sinn für Kunst und ihre Genüsse. Sogar den Bau eines Schauspielhauses haben die dortigen Mucker, in der Volkssprache „Fihnen" (Feinen) genannt, zu hintertreiben gewußt. Früher war eine Art Magazin zum Theater eingerichtet, dann theilten die Musen mit den Pferden ein Asyl und eine neue Reitbahn diente zugleich als Theater, bis endlich der Gastwirth Ebermeyer auf eigne Kosten ein Theater in seinem Hause anlegte, wo seit etwa 10 Jahren gespielt wird. Die Directionen sind die des düsseld. Theaters; die

Spielzeit ist unbestimmt, bald im Frühjahre, bald im Herbste; ist die Gesellschaft anwesend, so wird 3—4 Mal wöchentlich gespielt. Ein dürftiges Orchester läßt sich nur mühsam zusammenfinden. (R. B.)

Elbing (Theaterstat.), Kreishauptstadt im preuß. Reg. Bez. Danzig mit 22,000 Einw. — E. wird jährlich auf kurze Zeit von der Danziger Gesellschaft besucht.

Elĕktra (Myth.), Agamemnons (s. d.) und Clytämnästras Tochter, rettete ihren Bruder Orestes vor Aegysthus nach Phoas, ward aber dafür von Aegysthus eingekerkert und aus Furcht vor ihrer etwaigen Nachkommenschaft aus einer standesmäßigen Ehe an einen niedern Landbewohner verheirathet, der sich aber aus Ehrfurcht jedes geschlechtlichen Umgangs mit ihr enthielt. Auf ihr Zureden vollführte Orestes die Blutrache für seinen Vater. Sie blieb seine treue Begleiterin bei der Verfolgung durch die Erinnyen wie durch seine Widersacher zu Argos und ward endlich Pylades Gattin. Ihr Schicksal ist der Gegenstand alter Tragödien, namentlich der Choephoren von Aeschylus, der Dramen gl. Namens des Sophocles, Euripides, Accius u. A., von denen das des Sophocles, nebst dessen Antigone, als der „Gipfel der Kunst" gefeiert werden. (F. Tr.)

Elegie (das Klagedicht, Alleg.), eine weibliche Figur, mit nachlässig über die Schultern herabhängendem Haar, die eine Leyer und ein Thränentuch hält; sie lehnt sich auf eine Urne und hat neben sich oft die Werke von Tibull, Ovid und Propertius. (B.)

Elemente (Alleg.). Die E. werden entweder gemeinschaftlich in Einer Figur oder durch 4 verschiedene dargestellt; im ersteren Falle stützt sich die Repräsentantin auf ein umgekehrtes Füllhorn, aus dem die mannigfaltigsten Früchte nebst einer Mauerkrone fallen; unter dem Arme hält sie eine Urne, aus der das Wasser strömt, im andern Arme ein Gefäß mit Feuer, das von der Luft angeweht hell aufflackert. — Bei einer getrennten Darstellung trägt die Erde ein gelbes Gewand, hat eine Mauerkrone auf dem Haupte und ein Füllhorn mit Blumen und Früchten in der Hand, neben ihr ruhen 2 Löwen. Das Wasser in meergrünem, schilfbekränztem Gewande hält eine Urne, aus welcher ein Fluß strömt und stützt sich auf ein Ruder. Die Luft trägt ein azurfarbenes, weites Gewand, welches wie vom Winde bewegt um sie herabwallt. Das Feuer in rothem Gewande hält ein Gefäß, aus dem die Flamme emporlodert. (K.)

Elendsohn. Deutscher Schausp.-Prinzipal gegen das Ende des 17. Jahrh. Er führte seine Truppe von „Freudenspielern" in den Rheingegenden von einer Stadt zur andern und hatte das Glück, sich die Gunst des Kurf.

von Köln zu erwerben. Bestimmte Nachrichten über ihn und seine Truppe sind selten, nur 1694 läßt sich sein Aufenthalt in Bonn am kurfürstl. Hofe nachweisen. Das Jahr seines Todes ist unbekannt, obgleich der Kurfürst seinem Liebling in Schwabach ein Epitaphium von schwarzem Marmor setzen ließ, auf dem sich aber nur ein Paar lat. Verse befinden, ohne Nachweis über Geburt und Tod E.s. — Seine Söhne, durch das unordentliche, umherschweifende Leben zu jeder bürgerlichen Beschäftigung verdorben, führten die Prinzipalschaft des Vaters fort und trieben sich bis um 1740 in Baiern und Tyrol herum. Nach dieser Zeit verschwindet der Name Elendsohn ganz aus der Geschichte des deutschen Theaters. — 2) (Jacobine Brigitte) Gattin des Vor., Schauspielerin und Prinzipalin, war die Tochter eines Bürstenbinders in Hamburg. Aus Liebe zu E. verließ sie das Haus ihrer Eltern, nahm die katholische Religion an und hielt nach dem Tode ihres Gatten für ihre unmündigen Söhne die Prinzipalschaft am Rheine aufrecht. — Später heirathete sie noch 4 andere Männer und erlebte in Frankfurt a. M. das Glück, durch eine theatral. Darstellung der Krönung Kaiser Carl's VI. in kurzer Zeit 22000 Gulden zu gewinnen. Ueber ihre künstlerische Bedeutung ist der Nachwelt nichts aufbehalten worden.

(L. S.)

Ĕleos (Alleg), Personification der Milde und Gnade zu Athen, wo diese Gottheit auf dem Markte einen berühmten Tempel hatte, der zugleich als Asyl galt. (F. Tr.)

Elephanten-Orden. Kanut VI. wird als Stifter dieses Ordens, der zu den ältesten gehört, genannt, doch ist es wahrscheinlicher, daß er von Christian I. gestiftet wurde, wenigstens wurde er von ihm 1458 erneuert. Das Ordenszeichen ist ein weißemaillirter Elephant mit blauer Decke, auf dessen Hals ein Neger mit einem goldenen Pfeile sitzt. Die goldene Kette, woran derselbe getragen wird, besteht aus zwei Elephanten, deren himmelblaue Decken Goldfranzen zur Einfassung und am Ende ein goldenes D haben und zwei Thürmen, die mit einander abwechseln; sie wird nur an Festtagen getragen, sonst wird das Ordenszeichen an einem breiten hellblauen Bande nach der rechten Hüfte hinhängend getragen. Außerdem tragen die Ritter auf der linken Brust einen silbernen Stern, auf dessen paillefarbenen runden Schild sich ein von silbernen Lorbeerzweigen umgebenes carmoisinrothes Mittelschild mit Diamanten in Form eines Kreuzes befindet. Die Festkleidung besteht in einem Wamms und Beinkleidern von weißen Satine, einem weiten carmoisinfarbenen Sammetmantel mit zwei Ellen langer Schleppe, weißem Futter und einem hin=

ten herabfallenden Käppchen, der Hut ist von schwarzem Sammt mit rothen und weißen Federn. Der Mantel des Königs ist mit Hermelin gefüttert und auf dem Hute trägt er nur weiße Federn nebst einem schwarzen Reiherbusch. Der Denkspruch des Ordens ist: Magnanimi pretium. B. N.

Eleusīnien. Der Cultus der Demeter von Eleusis (einer auf der Küste von Attica, 100 Stadien von Athen entfernten, nachher aber mit Athen verbundenen Stadt,) gilt als einer der wichtigsten und heiligsten des griechischen Alterthums. Ursprünglich fanden die von der Demeter der Menschheit gespendeten Wohlthaten des Ackerbaues, namentlich das Keimen der Saaten im Schoße der Erde im Mythus vom Raube Proserpinas durch Pluto eine symbolische Darstellung; man knüpfte an diese Begriffe die verwandten des Versenkens des Menschen in das Grab, seines Hervorgehens aus diesem zu einem erneuerten Leben, woran sich Lehren über Lohn und Strafe, Ermahnungen zur Tugend, ja wohl auch die Ansicht einer Seelenwandrung knüpften. Zu den Mysterien wurden nur Einheimische zugelassen, für Auswärtige errichtete man die kleinen Mysterien, die zugleich eine Vorbereitung zu den großen waren. Die Eingeweihten hießen Epopten. Die Ceremonien des Festes waren dem Mythus vom Raube der Proserpina entlehnt. Sie bestanden in feierlichen Versammlungen, in Festzügen, worunter sich der feierliche Fackelzug am 5. und die Ueberführung der Bildsäule des Jakchos nach Eleusis am 6. Festtage auszeichneten. Nach vorher gegangenen Fasten und Reinigungen erfolgte in der Nacht vom 6.—7. Tage die eigentliche Weihe, bei welcher scenische, die Zustände der abgeschiedenen Seelen versinnlichende Darstellungen Statt fanden. (F. Tr.)

Elevation (Tanzk.), bezeichnet die Handlung des Erhebens; ein Tänzer welcher sich mit Leichtigkeit erhebt, hat E. (H..t.)

Elfen (Myth.), die Dämonen der nordischen Götterlehre, kleine kaum 1 Fuß hohe Wesen von menschlicher Gestalt und blauer Farbe. Sie wohnen unter der Erde in Felsen, unter Bäumen oder auch im Meere, kommen Nachts im Mondscheine hervor, um sich mit Tänzen zu belustigen und sind ganz gutmüthiger Natur, höchstens dazu aufgelegt, den Menschen zu necken. Auf der Bühne sind die E. nicht darzustellen und was uns in Webers Oberon als solche vorgestellt wird, hat auch nicht die entfernteste Aehnlichkeit mit ihnen. (K.)

Elisabeth. 1) Königin von England, Gemahlin Eduards IV., Tochter des Ritters Richard Woodville. Anfangs Hofdame bei Heinrichs VI. Gemahlin Margaretha,

sodann mit dem Ritter Johann Gray vermählt, seit 1455 Witwe. Eduard IV. lernte sie 1464 auf der Jagd kennen und faßte eine so heftige Neigung zu ihr, daß er sie, obgleich er gerade um die Hand der Prinzessin Bona von Savoyen werben ließ, zur Gemahlin und Königin erhob. Als 1470 der König in die Niederlande entfloh, verbarg sie sich im Sanctuarium von Westminster, wurde 1471 nach ihres Gemahls Rückkehr wieder Königin, nach dessen Tode von Richard III. schnöde behandelt — (ihre Söhne, „die Söhne Eduards," wurden im Tower ermordet) — und von Richards Nachfolger Heinrich VII. in ein Kloster geschickt, wo sie bald darauf starb (1486). Ihr Schicksal trug sie nicht unverdient, da vornehmlich sie es war, welche die Großen gegen Eduard dadurch aufbrachte, daß sie ihren Vater, welcher darum auch hingerichtet wurde, und ihre Söhne erster Ehe zu ausschließlich begünstigte und zu den höchsten Aemtern erhob. Diese E. tritt in Richard III. auf, ist aber im Ganzen eine von Shakspeares schwächern Zeichnungen, da sie nur eine dienstbare Rolle spielt. — 2) Königin von England, Tochter Heinrichs VIII. und der Anna Boleyn, die große E., unter welcher Shakspeare blühte und das engl. Drama überhaupt auf seinem Gipfelpunkte stand, den es nie wieder erreichte. E., durch Schiller eine berühmte Theaterfigur geworden, war geb. 1533 und regierte von 1558 — 1603. Unter ihr wurde der Grund zu Englands Größe gelegt; ein günstiges Schicksal wollte, daß gerade damals in England in fast allen Gebieten menschlicher Thätigkeit die größten Männer empor blühten; das war die Zeit des „lustigen Alt-Englands" (old merry-England). E. lernte früh den Ernst des Lebens kennen und stieg aus den Kerkermauern des Tower auf den Thron. Als sie 17 J. alt war, gab ihr ihr Lehrer bereits das Zeugniß: „daß sie keine weibliche Schwäche kenne und männliche Kraft sich bei Allem zeige, worauf sie sich lege." Diese männliche Kraft bewährte sie auch auf dem Throne, wenn auch späterhin, besonders in ihrem höheren Alter, mancher Zug von weiblicher Schwäche, besonders von Eitelkeit, offener an ihr hervortrat, um so zu sagen: ein gewisser Alt-Jungfernstolz, eine Verknöcherung und Verhärtung des Herzens, während ihr Geist seine frühere Regsamkeit und Elasticität behielt. E. setzte ihren Stolz darin, ihr Lebelang Jungfrau zu bleiben, doch hatte sie an der Verehrung der Männer ihre Freude; sie hatte selbst ihre Günstlinge, zu denen ihr Verhältniß doch immer zweideutig war, und begehrte, je älter desto dringlicher, daß man ihrer Schönheit, Tugend und Gelehrsamkeit huldige; je unverschämter die Schmeicheleien waren, desto mehr war sie davon überzeugt und entzückt.

Schiller hat diese Eitelkeit, diese Schwächen zu stark in der Charakteristik der E. hervorgehoben, mit Umgehung ihrer großen Eigenschaften, wodurch sie der Stolz und das Glück ihres Volkes wurde; sie hat wohl etwas Königliches, Stolzes, aber der Maria von Schottland, auf deren sittliche Verklärung der Dichter fast zu absichtlich hinstrebt, steht sie doch immer untergeordnet gegenüber; selbst in der berühmten Scene zwischen den beiden Königinnen bleibt Maria die Siegerin, so daß wir im Verlaufe des ganzen Stückes nirgends mit E. sympathisiren können. Der Dichter hätte unsre Abneigung gegen E. in ihrem Verhältniß zu Maria von Schottland durch das ihm in so reichlichem Maße zu Gebote stehende Kunstgeschick erhalten können, ohne deshalb der geschichtlichen Wahrheit so starken Abbruch zu thun; die glänzenden Seiten ihrer Regierung, das Recht, das sie Marien von Schottland gegenüber hatte, sind zu wenig ans Licht gesetzt und möglichst verschwiegen. Dies ist indeß in der Natur Schiller's begründet und eine neue liebenswürdige Seite an ihm, daß er überall sein Herz für die nach seiner Meinung unterdrückte Unschuld frei walten läßt. Auch standen ihm die Dokumente nicht zu Gebote, wonach wir gegenwärtig über die Schuld oder Unschuld der Maria richten können. Schiller hat das große Verdienst, durch seine herrliche, wenn auch oft einseitige Auffassung historischer Charaktere eine tiefere Untersuchung derselben mittelbar herbeigeführt zu haben, so in Bezug auf Don Carlos, Wallenstein, Maria Stuart, Johanna von Arc ꝛc. E. war in dem Prozesse gegen Maria von Schottland von einer gewissen persönlichen Gereiztheit nicht frei, ihre weibliche Eifersucht war dabei thätig, außerdem sind viele Rechtsformen verletzt worden, aber die etwas demoralisirte, leichtsinnige und in Allem zweideutige Maria (s. d.) gab allerdings gerechten Anlaß zur Fortsetzung des Prozesses, da sie den vielen Verschwörungen gegen E.'s Leben nicht so fern stand, wie Schiller anzunehmen scheint. Auf der andern Seite ist es wahr, daß E. bei der Katastrophe sich zweideutig und wenig liebenswürdig benahm. Schiller läßt bei E. die persönliche Gereiztheit eine zu große Rolle spielen; innerhalb dieser einseitigen Auffassung aber bewährt er seine gewohnte Meisterschaft. Es ist für E.'s Character bei Schiller sehr bezeichnend, daß sie durch nichts so sehr gegen Maria aufgebracht wird, als durch deren Vorwurf, daß ein Bastard auf Englands Throne sitze. Die Schauspielerin, welche die Rolle der E. auszuführen hat, kann sie kaum königlich und majestätisch genug nehmen, um ein gewisses Uebergewicht über Maria zu behaupten. Mad. Jagemann, welche E. zuerst darstellte, ist in dieser Rolle von Keiner nach ihr er-

reicht worden, sie war in jedem Momente Königin und verdeckte die Mängel der schiller'schen Auffassung; man konnte an ihrer Heuchelei nicht zweifeln, aber sie schien nur Nothwendigkeit, nicht niedrige Gesinnung zu sein. Nach Mad. Jagemann waren wohl die Wolff, Sophie Schröder, Mad. Miedke und Mad. Birch=Pfeiffer die besten Darstellerinnen der E. Dieselbe E. tritt auch in dem Schauspiele „Kenilworth" auf und war in diesem Stücke eine Hauptleistung der Wolff. — 3) E. von Valois, Tochter Heinrichs II. von Frankreich, Gemahlin Philipps II. von Spanien, tritt in Schiller's Don Carlos (s. d.) auf. Sie war geb. 1545, vermählte sich 1559 und starb 1568 im Wochenbett, wie Einige sagen an Gift. Ihre Geschichte ist noch in Dunkel gehüllt; indeß hat Llorente unwiderleglich dargethan, daß ihre Liebe zu Don Carlos nur eine Fiction der Geschichtschreiber St. Real und Brantome war. E. war edel und großmüthig, gerecht und milde; selbst heilig nannte man sie und Alles im Lande trauerte, als sie starb; eine bessere Königin hatte Spanien nie gehabt. Für ein so reines, vortreffliches Weib konnte der verwilderte und schwächliche D. C., ihr früherer Verlobter, wenig Anziehungskraft haben; Schiller indeß macht uns ihre stille doch reine Neigung für Carl dadurch glaublich, daß er die geschichtliche Wahrheit umgeht und D. C. in einer idealen Sphäre schwankend erhält, welche ihn der Theilnahme der Königin würdig erscheinen läßt. Schiller's E. ist in ihrer Reinheit und Würde eine wahrhaft bewundernswerthe Zeichnung, eine seiner gelungensten Schöpfungen, weil sie eine seiner einfachsten ist. Auf Effect und allgemeineren Applaus hat eine Darstellerin dieser E. nicht zu rechnen, sie muß entsagen lernen, wie die Königin selbst; an inniger Theilnahme kann es indeß einer so liebenswürdigen Rolle nicht fehlen und in diesem Sinne, wenn man nur auf lauten Applaus zu verzichten weiß, gehört auch E. zu den dankbaren Rollen. (H. M.)

Elisabeth, Orden der heil. Dieser weibl. baierische Orden wurde 1766 von der Kurfürstin Elisabeth Auguste gestiftet. Das Ordenszeichen ist ein weißgeschmelztes mit einer Krone versehenes Kreuz, das im Mittelschilde auf der einen Seite die h. E. Wohlthaten an Arme spendend vorstellt, auf der andern den Namenszug der Stifterin trägt. Es wird an einem blauen, rotheingefaßten Bande auf der linken Brust getragen. (B. N.)

Elisabeth Theresien-Orden. Dieser österreich. Militairorden wurde von E. Christine, Wittwe Karl VI. 1750 gestiftet. — Ordenszeichen: ein mit Gold eingefaßter Stern mit 8 halbroth, halb weiß emaillirten Spitzen. In der Mitte ist ein mit einem goldenen Rande eingefaßtes Oval,

worauf unter einer goldenen Kaiserkrone die verschlungenen Namenschiffern E. C. und M. T. neben einander und rings herum die Worte stehen: M. Theresia Parentis gratiam perennem voluit. Dies Kreuz wird an einem schwarzseidenen Bande, welches dicht über dem Kreuze durch eine goldene Kaiserkrone zusammengehalten wird, auf der linken Seite im Knopfloche getragen. (B. N.)

Elisabethinerinnen oder barmherzige Schwestern. Stifterin Angiolina di Corbaro 1395. Die Achtung, die dieser Orden, dessen Hauptregel, der Armuth beizustehen und Kranke zu heilen gebietet, ist Ursache, daß er selbst in den Landen, wo die Klöster aufgehoben sind, noch jetzt besteht. Wenn auch einige Klöster die graue Tracht beibehalten haben, so ist doch die gewöhnliche Kleidung kastanienbraun mit gleichfarbigem Skapulier, dazu ein weißer Strickgürtel mit 5 Knoten, weißer Wimpel und Weihel, der selbst die Augenbraunen bedeckt. Darüber tragen sie einen größeren Weihel und bei Ceremonien einen weiten braunen Mantel. (B. N.)

Elleviou (Jean Claude), geb. zu Rennes in Bretagne, war der Sohn eines Wundarztes. 1790 betrat er zuerst die Bühne zu Paris, so sehr seine Familie sich auch widersetzte. Seine herrliche Gestalt, die Grazie und Leichtigkeit seines Spiels, auch die Anmuth seines Gesanges erwarben ihm bald einen bedeutenden Ruf. Er bildete sich auf dem Vaudevilletheater, und zwar besonders als ein Schüler der berühmten Schauspielerin St. Aubin. Beide hatten sich so zusammen eingespielt, daß wenn sie nur erschienen, sich das Entzücken aller Anwesenden bemächtigte. Namentlich im Gefangenen von della Maria, und Adolph und Clara von d'Allayrac u. s. w. Später gingen Beide zur kom. franz. Oper über. Sein Rollenfach, erster Liebhaber, Etourdi's, Wildfänge, junge Offiziere, wird noch heute in ganz Frankreich nach ihm bezeichnet. „Er spielt Elleviou's," sagt man von einem andern guten Schausp. oder Sänger, der dies Rollenfach hat. E. verließ 1812 das Theater gänzlich und verschwand seitdem aus der Oeffentlichkeit. (Sch.)

Ellmenreich 1) (Johann Baptist), geb. zu Neu-Breisach im Elsaß 1770, hat in Düsseldorf 1792 zum ersten Male als Baß in der Oper: „Die Liebe im Narrenhause" die Bühne betreten, war 1793 Mitglied des Theaters zu Frankf. a. M. und deb. 1795 als Papageno zu Berlin. 1796 u. 97 besuchte er die Bühnen zu Bremen und Altona, gastirte in Hamburg mit außerordentlichem Beifalle und machte 1801 eine größere Kunstreise durch Deutschland, gastirte in Leipzig, Weimar, Kassel und Amsterdam mit

großem Beifalle und ging dann nach Paris und London, wo er in Conzerten mit seiner Gattin (s. E. 2) mit glänzendem Erfolge auftrat; erhielt 1802 einen Ruf als Regisseur nach Petersburg, von wo er 1805 an das Theater an der Wien zurückkehrte, 1807 in Frankfurt, München, Salzburg ꝛc. mit Beifall gastirte und dann in München als Kammersänger angestellt wurde, worauf bald sein Name aus den Bühnenverzeichnissen verschwindet. — E. war ein geborner ital. Buffo, dessen starkmarkirtes Geberdenspiel, gewürzte Späße, lächerliches an Carrikatur streifendes Mienenspiel und Costüme, ihm überall lauten Beifall brachten. Seine Glanzparthien waren: der Hausmeister im Sonntagskinde, Hieronymus Knicker, Leporello und vorzügl. der Schuster und Kapellmeister in den ital. Intermezzo's gl. Namens. Seine Verdienste als Komiker sind unbestritten, doch war sein Spiel von Gemeinheit nicht frei zu sprechen. — 2) (Friederike, geb. Brandel), geb. 1775 in Köthen, Gattin des Vor. Ihr Vater Christoph Brandel war ein ausgezeichneter Tenorist, und ihre Mutter eine verdienstvolle Schauspielerin. Später trennten sich Beide und die Tochter wurde von der Mutter sorgfältigst erzogen. 1792 heirathete sie in Italien den Vor. und folgte ihm nach Frankfurt a. M. Ihr Wunsch war stets, sich der Bühne zu widmen, allein ihre Mutter so wie ihr Mann widerstrebten diesem Wunsche beständig; ihre Neigung war jedoch so unüberwindlich, daß sie 1794 ihren Mann verließ und in Prag als Charlotte in dem Lustspiel: Die drei Töchter, die Bühne beifällig betrat, worauf sie unter Schikaneders Leitung ein Engagement im Theater an der Wien antrat. 1796 reiste sie nach Italien, von wo sie 1801 nach Deutschland zurückkehrte und sich wieder mit ihrem Manne vereinigte; sie bereiste mit ihm mehrere Städte Deutschlands, Paris und London und unterstützte ihn in seinen Conzerten durch ihre ausgezeichnet schöne Contraaltstimme. Als 1802 ihr Mann einen Ruf nach Petersburg erhielt, blieb sie in Paris zurück, um den Erfolg des eingeleiteten Ehescheidungsprozesses abzuwarten. Hier machte sie die Bekanntschaft des Componisten Gretry (s. d.), der sie bewog, ihre Stimme auszubilden, wobei sie auch durch Mehül, Cherubini und Nicolo freundlichst unterstützt wurde. 1805 betrat sie in Straßburg als Sängerin wieder die Bühne, ging hierauf ein Jahr nach Augsburg und kehrte dann an das Theater an der Wien zurück. Hier blieb sie bis 1811, wo sie bei dem neuerrichteten Hoftheater in Karlsruhe für das Fach der Anstandsdamen und Charakterrollen engagirt wurde, in welchem sie sich den Beifall des Publikums in so hohem Grade erwarb, daß sie einen Versuch wagen durfte, der bei einem minder beliebten Mit=

gliede leicht höchst mißlich hätte ausfallen können; die plötzliche Krankheit des ersten Tenoristen veranlaßte nehmlich die Intendanz, ihr den Vorschlag zur Uebernahme einer Tenorpartie zu machen; sie wagte den Versuch als Belmonte in der Entführung und der Erfolg fiel so befriedigend aus, daß ihr von da ab die bedeutendsten Partien in diesem männlichen Fache übertragen wurden, z. B. Tamino, Sargines, Loredano in Camilla, Prinz in Cendrillon, Vergy im Blaubart u. v. a. — 1817 verließ sie Karlsruhe, und wurde in Hamburg beim Apollo-Theater und später beim Stadttheater engagirt, wo sie in Rollen wie Sappho, Lady Milford, Orsina, Gisela ꝛc. ungetheilten Beifall fand. 1820 ging sie nach Mannheim, von wo sie 1821 einen Ruf nach Frankfurt a. M. erhielt, wo sie seit dieser Zeit ununterbrochen blieb und zu dem Fache edler Mütter und hochkomischer Rollen überging. Die Zahl der Opern, welche sie während dieses Engagements, theils aus dem Franz. theils aus dem Ital. übertrug, beträgt mehrere 30. — 3) (Albert) geb. zu Karlsruhe 1816. Sohn der Vor., kam sehr jung nach Frankf. a. M. und sollte sich nach dem Wunsche der Mutter den Studien widmen. — Der, wenn auch seltene Besuch des Theaters, hatte Neigung zur Darstellungskunst in dem Knaben erweckt, die jedoch bei jeder lauten Aeußerung erstickt, ja durch das strenge Verbot des Rectors, das Theater ferner zu besuchen, verpönt wurde, was indessen wie natürlich die heimliche Fortsetzung nach sich zog. Nach der Entlassung aus dem Gymnasium erklärte E. seiner Mutter entschieden, sich der dram. Kunst widmen zu wollen, worein diese auch willigte; er ward demnach in's Chor des Theaters in Frankfurt a. M. aufgenommen, spielte auch kleine Partien mit Geschick und zur Zufriedenheit seiner Vorgesetzten. In den freien Stunden suchte er seine Bariton-Stimme auszubilden, da sein Entschluß, sich der Oper oder dem Schauspiel zu widmen, noch schwankend war. Bald aber entschloß er sich zum Schauspiele und nahm 1833 ein Engagement in Altenburg beim Director J. Miller für das Fach jugendlicher Liebhaber und Naturburschen an. Sein erstes Auftreten als Eugenio in Preziosa, Astolf im Leben ein Traum und Masetto im Don Juan hatte den besten Erfolg. Bald nachher nahm E. ein Anerbieten bei dem neu errichteten Stadttheater in Nürnberg für dasselbe Fach an, wo der Beifall des Publikums zum Sporn für ihn wurde, der ihn bald zu den beliebten Mitgliedern der dortigen Bühne erhob. 1834 ging er nach Würzburg, wo er eine gleich freundliche Aufnahme und ehrenden Beifall fand. Durch die Verwendung der Dem. Lindner in Frankfurt wurde E. 1835 Mitglied des unter Immermanns Leitung stehenden Theaters zu Düsseldorf und er-

warb sich auch dort die Theilnahme des leitenden Dichters und des Publikums. 1836 verließ er Düsseldorf, um einem Rufe nach dem Hoftheater zu Schwerin zu folgen, dessen Mitglied er noch heute ist. Seit 1837 mit der ebenfalls dort angestellten, rühmlichst bekannten Schauspielerin Marie Lauber ehelich verbunden, bekleidet er das Fach jugendlicher Liebhaber, Bonvivants, Naturburschen und hoher Baß=Spielparthieen und gehört unstreitig zu den beliebtesten Mitgliedern des Hoftheaters. Eine hohe schlanke Gestalt und ausdrucksvolle Züge verbindet er mit einem klangvollen, jeder Modulation fähigen Organe, innerlichem Feuer und bedeutender Routine, welche Eigenschaften ihn in seinen Leistungen trefflich unterstützen. (Z. F. — A. — ...)

Elsler (Therese und Fanny) geb. 1810 und 12 zu Wien, erhielten ihre erste Bildung unter Horschelt's Leitung bei dem Palfy'schen Kinderballet im Theater an der Wien, gingen später zum Kärnthnerthortheater über, wurden dann zweimal die Wintersaison in Neapel und Mailand engagirt und tanzen seit mehreren Jahren abwechselnd auf den Theatern zu Berlin, Petersburg, London und Paris. Die Geschwister E. haben siegreich gezeigt, daß auch Deutschland würdige Priesterinnen Terpsichorens hervorbringen könne; Fanny E. trat in Paris sogar als gefährliche Rivalin der weltberühmten Taglioni auf, ohne jedoch die mimische Vollendung der Darstellungen dieser Künstlerin zu erreichen. Die trefflichste Leistung der Fanny E. ist die des schweizer Milchmädchens im gleichnamigen Ballet. 1834 wurde sie in Paris die Gattin des Dr. Veron, Intendanten der ital. Oper und ist seitdem mehr an Frankreichs Hauptstadt gefesselt, doch sollen beide Schwestern 1840 eine Reise nach Amerika bezwecken, um auch dort in den großen Städten Triumphe ihrer Kunst zu feiern. — Therese E. wirkt besonders durch die Kraft und Kühnheit, Souplesse und Gewandtheit, Fanny dagegen durch die Leichtigkeit, Elasticität, Geschmeidigkeit und bezaubernde Anmuth ihrer Bewegungen und die entzückende Schönheit ihrer Formen. Seit den Triumphzügen der Sonntag hat man keinen solchen Enthusiasmus gesehen, als bei den Kunstleistungen dieses Schwesternpaares. (E. G.)

Elsner (Joseph) geb. zu Grodgran 1769, erhielt seine erste Bildung in Breslau, wo er seiner schönen Discant=Stimme wegen in der Kirche und auf der Bühne bereits gesucht war. 1788 ging er nach Wien, um Medizin zu studieren, widmete sich jedoch ausschließlich der Musik und erwarb sich als Lieder= und Instrumental=Componist einen Namen. Für die Bühne schrieb er, außer der Musik zu mehreren Schauspielen, die Opern: „Die seltenen Brüder, der verkleidete Sultan und die Amazonen," die viel

Beifall fanden. — 1799 ging er als Musikdirector zum Theater in Warschau, wo er seitdem geblieben ist und sich große Verdienste um die Ausbreitung der musik. Bildung und des Geschmackes erworben hat. Hier componirte er auch noch 24 meist polnische Opern und Singspiele, die die lauteste Anerkennung fanden und noch stets das Repertoir zieren. E.s Compositionen sind leicht und gefällig, im ital. Style gehalten, und besonders in den Gesangsparthieen zeigt sich eine eben so angenehme und melodiöse als kunstgerechte Arbeit. (3)

Elysium, elys. Gefilde (Myth.). Nur allmälig entwickelten sich die Begriffe von Fortdauer und Vergeltung nach dem Tode. Bei den Griechen der ältesten Zeiten leben die Seelen als Schatten ein freudenloses Dasein fort und nur Einzelne werden durch Zeus Willen in das E. versetzt; bald dehnte man es auf das gesammte Heroengeschlecht aus. Erst später dachte man sich E. als Aufenthalt derer, die von den Todtenrichtern desselben für würdig erklärt würden. Es ist der Ort der reinsten Freude, enthielt Alles, was man im Leben für das Höchste, Schönste und Edelste hielt; es war mit den üppigsten Naturreizen ausgestattet, begrenzt vom Flusse Lethe, der bewirkt, daß selbst Erinnerung an vergangene Leiden die selige Lust nicht störe. In den ältesten Zeiten dachte man E. am äußersten Ende der Erde dann als Insel der Seligen; endlich versetzte man es mit dem ganzen Todtenreiche in die Unterwelt. (F. Tr.)

Elsholtz (Franz von), geb. 1791 zu Berlin, besuchte das Gymnasium zum grauen Kloster daselbst, diente 1813 als Freiwilliger in der preuß. Armee und wurde zum Cavallerieoffizier ernannt. Dann erhielt er die Stelle eines Regierungssecretairs in Köln und weilte als solcher seit 1823 längere Zeit in Holland, England und Italien. 1827 wurde ihm die Leitung des koburg-gothaischen Hoftheaters übertragen, welches Amt er bis 1830 verwaltete. Gegenwärtig lebt v. E. als Gesandter der sächsischen Höfe in München. — E. hat besonders durch das dram. Spiel „Komm her" seinen Beruf für das höhere Lustspiel beurkundet, für welches es ihm weder an Lebenskenntniß noch an feinem Geschmack mangelt. Er schrieb, außer einigen Reiseskizzen rc. für die Bühne Schauspiele. Stuttgart, 1830. — Schauspiele. Neue Ausgabe mit einem 2. Thle. vermehrt. Leipzig, 1835. Unter denen besonders die Lustspiele: „Die Hofdame," die selbst Goethe's Beifall hatte, „der Polterabend," „der Korb," „der Streifzug" und die Trauerspiele: „Cordova" und „König Harald," genannt zu werden verdienen. (Thg.)

Emathīden (Myth.) die 9 Töchter des Königs Pierus, die ihre Kunstfertigkeit höher als die der Musen schätz-

ten und mit ihnen sich in einen Wettkampf einließen, von diesen besiegt und zur Strafe in geschwätzige Elstern verwandelt wurden. (F. Tr.)

Emblem (vom Griech. Aesth.). Sinnbild, Beigabe, Merkmal irgend einer Sache; wie der Oelzweig als E. des Friedens, die Palme als E. des Ruhmes u. s. w. Vergl. Attribut.

Emboitez (Tanzk.) ein Tanzschritt, welcher die Füße fest an einander geschlossen gemacht werden muß; man versteht auch unter dem Wort E., daß die Füße im Tanze fest an einander gehalten werden sollen. (H. A.)

Emden (Theaterstat.) Stadt im Fürstenthum Ostfriesland im Königr. Hannover, an der Ems und dem Dollart, mit einem geräumigen Hafen, bedeutendem Fischfang und 12000 Einw. — E. hat bereits seit 20 Jahren ein prunkloses aber geräumiges und zweckmäßig eingerichtetes Theater; dasselbe ist Eigenthum eines Wirths, welcher das Haus auf seine Kosten erbauen ließ und es dem jedesmaligen Unternehmer vermiethet. Gespielt wird in E. nur 4—5 Wintermonate und zwar 3mal wöchentlich; im Sommer besucht die Gesellschaft die übrigen Städte Ostfrieslands.

Emmeleia (alte Bühne) s. Chor.

E moll (Mus.) eine der 24 Tonarten unseres Systems, deren Grundton e ist; vorgezeichnet wird 1 Kreuz, durch welches der Ton f in fis verwandelt wird. — Unschuld, Naivität, Liebe, sanfte Klagen und stilles Hoffen auszudrücken, ist der ästhetisch-psychische Character dieser Tonart. (7)

Empfängniss Mariä, Klosterfrauen von der. Stifterin Beatrix de Silva 1484. Die Kleidung ist weiß mit einem himmelblauen Mantel, dazu ein weißes bis auf den Gürtel herabhängendes Scapulier, worauf in Silber die heil. Jungfrau abgebildet ist. Am Sprachgitter oder in Versammlungen muß jede Nonne dies Bild mit einem großen bis auf die Füße herabhängenden Scapulier bedecken. (B. N.)

Empfang (Techn.). Applaus, der dem Schausp. bei seinem ersten Erscheinen auf der Bühne vom Publikum wird. Er gilt also nicht als ein Dank für Geleistetes, sondern als Beweis der Gunst, deren sich ein Künstler entweder für frühere Bestrebungen erfreut, oder die ihm ein Publikum auf den allgemeinen Ruf hin zuwendet. Nach längerer Abwesenheit durch Urlaubsreisen, auf denen der Künstler die Ehre des Instituts vertreten, dem er angehört; nach Krankheit oder gehabten Unglücksfällen, oder bei dem Beginn eines Gastspieles; sonst aber gewöhnlich bei dem Erscheinen des Schausp.s in einer Rolle, die er besonders gut giebt, pflegt das Publikum den Künstler mit Applaus zu begrüßen. In

dem Artikel Auftritt ist ausgesprochen worden, was der Schausp. bei solchem E. zu thun hat, so wie in „Aufstehen" eine in England gebräuchliche eigenthümliche Art des E.s Beide Art. dürften also hier nachzulesen sein. Jedenfalls ist der E. ehrender als das Herausrufen, weil sich das letztere auf eine bestimmte Leistung, der E. aber auf eine Anerkennung allgemeiner künstler. Bedeutung bezieht. Wird das Wiederauftreten eines Schausp.s besonders angekündigt und das Publikum ehrt denselben nicht durch E., so ist dies ein größerer Uebelstand, als wenn er nicht mit Herausrufen belohnt wird. Es ist daher wohl zu bedenken, ob man sich besonders ankündigen läßt. (L. S.)

Empfindung (Aesth.). Von der E. des Schausp.s ist hier die Rede, dessen Aufgabe sein soll, die Worte des Dichters im Moment der Darstellung so aufzufassen und so richtig zu empfinden, daß die Ausströmung dieser E. durch den Mund, identisch mit den Dichterworten erscheint, daß er die Leidenschaften, die der Dichter seiner Imagination zum Vorwurfe macht, im Augenblick der Darstellung so empfindet uud wiedergiebt, wie dieser sich solche gedacht, oder wie sie in der Wirklichkeit sich selbst an den Personen äußern würden; mit einem Worte: daß der Schausp. die Natur völlig erreiche und sie nicht überschreite. Dies ästhetische Gefühlsvermögen kann nur durch die harmonische Bildung eigener hoher subjectiven Kräfte erreicht werden, denen, auf den Culminationspunkt der Begeisterung sich erhebend, die Besonnenheit zur Seite steht. — Schausp. von besonders schwachen Nerven, oder solche, deren Gemüth, sei es durch körperliche oder moralische Ursachen, sich in ungewöhnlicher Aufregung am Tage der Darstellung befindet, haben ganz vorzüglich während der Ausführung darüber zu wachen, daß das Herz (die E.) nicht alle Besonnenheit des Geistes vernichte; denn der Darsteller muß durchaus von dem Gesichtspunkte ausgehen, daß es darauf ankömmt, wie er seine Gefühle mit Wirkung zur äußern Wahrnehmung bringe, und nicht, mit welcher Tiefe er selbst nach seiner Individualität empfinde. Tieck sagt zwar: „Die höchste Begeisterung, der wahre Enthusiasmus, sind zugleich die ächte Besonnenheit und schaffende Klarheit" und treffend und wahr ist, was er sagt, wenn von dem in sich fertigen Genie die Rede ist; wir sprechen hier nur vom und zum strebenden Talente. — (Z. F.)

Ende 1) (Aesth.). Ueber das E. eines dram. Gedichtes s. Schluß, Ausgang, Catastrophe ꝛc. 2) (Techn.) das E. einer Vorstellung ist je nach der Anfangszeit oder der Zahl der gegebenen Acte sehr verschieden. In Italien, Frankreich und England findet es oft erst nach Mitternacht statt; in

Deutschland mit seltener Ausnahme zwischen 9 und 10 Uhr. — Nothwendig ist es, besonders für denjenigen Theil des Publikums, welcher Equipage hält, das E. der Vorstellung auf dem Theaterzettel anzuzeigen, um sowohl das zu lange Halten derselben, namentlich im Winter, zu vermeiden, als auch das herausströmende Publikum nicht der Verlegenheit auszusetzen, auf die Wagen warten zu müssen. Bei jedem neuen Stücke hat daher der Souffleur oder Inspizient die Verpflichtung, im Buch die Dauer jedes Actes genau nach Minuten aufzuzeichnen, wonach die Dauer der ganzen Vorstellung, mit Zunehmung von 8 Minuten für jeden Zwischenact, bestimmt und auf den Schauspielzettel angezeigt wird. — Mit dem E. der Vorstellung hört zwar die Wirksamkeit der Darsteller, nicht aber die des Hülfspersonals auf. In den Artikeln Castellan, Brand der Theater, Hervorruf, Requisiteur, Theatermeister ist das Weitere über diesen Gegenstand nachzusehen. (L. S.)

Endymion (Myth.), ein Abkömmling Jupiters; zum Lohne seiner Gerechtigkeitsliebe wurde ihm Unsterblichkeit und ewige Jugend zu Theil. Seine Schönheit erwarb ihm die Liebe Selenes, die ihn auf den Berg Latmus entführte und ihn schlummernd mit dem einzigen Kusse beglückte, der von ihr einem Sterblichen zu Theil ward. Voll der süßen Erinnerung wandelte E. fortan stets des Nachts im Lichte der liebenden Göttin umher, den Schlaf nur bei Tage genießend, woraus die Sage entstand, er sei im ewigen Schlafe versunken geblieben. Diese Erzählung ward der Gegenstand zahlreicher Darstellungen alter und neuer Zeit; auch ein Satyrspiel des Varro trägt E.'s Namen. (F. Tr.)

Enfans sans souci (Theaterwes.), eine der ersten Schausp. Truppe zu Paris. Vergl. Französisches Theater.

Engagement (Techn.). Verbindlichkeit, Anstellung, Dienstannahme, Anwerbung. Dieses franz. Wort hat das deutsche Bürgerrecht erlangt und wird besonders bei allen Theater-Verhältnissen in der oben angegebenen Bedeutung gebraucht. Der Besitzer eines Theaters steht hinsichtlich der Anstellung darstellender Künstler, so wie des ganzen Hülfs-Personals in dem Verhältnisse des Dienstherrn zu denen, die ihm durch ihre Fähigkeiten nützen, und hat also das Recht, die Kräfte derselben zu seinem Vortheile und so weit anzuwenden, als nicht contractliche Uebereinkunft eine bestimmte Grenze dafür festgesetzt hat. — 1) Lebenslängliches E. Dieses wird entweder durch das einfache E. bei Hofbühnen gewonnen, wenn die Schausp. mit zu dem Hofstaate des Fürsten gezählt werden; oder durch Dekret des Landesherrn mit ausgesprochener Pension, oder Verweisung auf die bestehenden Landesgesetze für Pensionirung der Staatsdiener. In der

neuesten Zeit hat es sich herausgestellt, daß lange Dienste bei einer Hofbühne noch keineswegs das lebenslängliche E. in sich schließen, sondern die Lebenslänglichkeit ist erst Folge eines besonders zu erwerbenden Contractes. Bedeutende Künstler pflegen bei ihrem E. bei Hofbühnen sofort die lebenslängliche Dauer desselben zu verlangen und zu erhalten; für unbedeutende ist die Erwerbung dieses Vortheils Gnadensache und gewissermaßen Belohnung für lange untadelhafte Dienste. Ist das lebenslängliche E. unterzeichnet, so findet eine Erhöhung des Gehaltes selbst bei erhöhter Brauchbarkeit des Engagirten nicht mehr statt. Dagegen ist der lebenslänglich Engagirte entweder einer vorher contractlich-bestimmten Pension gewiß, oder ihm wird bei eintretender Unbrauchbarkeit nach dem Verhältniß der Dienstjahre der Anspruch auf die, anderen Diener des Landesherrn gesetzlich zustehende Pension. Im Ganzen sind selbst die größten und am reichsten ausgestatteten Hofbühnen jetzt vorsichtiger geworden und suchen die Künstler in der Abhängigkeit eines E.s auf Zeit zu erhalten, da die Erfahrung gelehrt, daß mit dem Bewußtsein einer lebenslänglichen Sicherheit, Gleichgültigkeit, Bequemlichkeit, ja Widersetzlichkeit eintritt, die hemmend der Leitung des Ganzen in den Weg tritt. Leider hat die Erfahrung gelehrt, daß, wie in allen menschlichen Verhältnissen, so auch beim Theater der ruhige unangefochtene Besitz das Streben erschlaffen läßt und daher die Stagnation, welche sich unter dem älteren Personal so mancher Hofbühne besonders dem Fremden bemerklich macht, während der Einheimische nur das Gewohnte in dem stets Wiederkehrenden bemerkt. Liebhaberinnen, jugendliche Helden, Naturburschen lebenslänglich engagiren zu wollen, ehe die Gewißheit vorhanden ist, daß sie bei vorschreitendem Lebensalter auch in der Characterrolle Tüchtiges leisten, wäre so wohl gegen das Interesse der Kunst, die ein für allemal keine Monopole erträgt, als gegen das Interesse des Publikums und der Künstler selbst gehandelt. Dagegen erscheint es gerecht dergleichen E. im reiferen Alter eintreten zu lassen, wo sich die bestimmte Brauchbarkeit erwiesen und dem Künstler der ruhige Blick in die Zukunft Selbstgefühl und Anhänglichkeit an die künstler. Heimath einer bestimmten Bühne giebt. Da es zu den größten Seltenheiten gehört, daß gebildete, gesittete auch in ihrem Privatleben vorwurfsfreie Künstler, die nur ein E. auf Zeit haben, von einer Hofbühne entlassen worden sind, ohne selbst unzweifelhaften Anlaß dazu gegeben zu haben, so fragt es sich: ob die unabhängige Stellung bei einer großen Bühne nicht dem contractlich lebenslänglichen E. vorzuziehen ist? Man wendet dagegen ein, daß Fälle vorgekommen, wo solchen Mitgliedern später

Abzüge am Gehalte gemacht wurden; doch ist dies nie ohne den Grund verminderter Brauchbarkeit geschehen. In dieser Beziehung schützt aber auch ein lebenslängliches E. nicht, wenn keine bestimmte Pension ausgesprochen, da das Urtheil über die Brauchbarkeit doch immer von der Direction ausgeht. Große politische Krisen vernichten jede eingegangene Verpflichtung des Staatsoberhauptes gegen seine Diener; dagegen übt der lange untadelhafte Dienst einen großen moralischen Zwang auf den Dienstherrn, der in seinem Verfahren das Urtheil eines antheilnehmenden Publikums zu scheuen hat. — Herrscht überhaupt Willkühr, so giebt auch der lebenslängliche Contract keine Sicherheit für Zurücksetzung, Kränkung oder Verfolgung und in Folge dessen Entsagung; denn nur der theatral. Handlanger würde systematische Verfolgung aus Angst vor der Zukunft ertragen. — Die größte Sicherheit gewährt unter allen Umständen das rege Streben, die untadelhafte Pflichterfüllung und Gesittung. — So ist es auf beiden Seiten wohl zu bedenken, ehe ein lebenslängliches E. abgeschlossen wird. — 2) E. auf Zeit. Dieses findet bei kleinen Bühnen entweder auf wöchentliche, monatliche oder sechswöchentliche Kündigung statt, oder wird durch Contract auf Jahre festgesetzt. — Gewöhnlich geht dem E. ein Gastspiel voraus, oder es wird auf „Gefallen und Nichtgefallen“ abgeschlossen; wo dann eine bestimmte Zeit genannt wird, in welcher sich das Urtheil der Direction fixirt. In diesem letzteren Fall ist es nöthig, die Zahl der Rollen, so wie diese selbst genau zu bestimmen; sowohl für die Direction, welche von dem zu Engagirenden die Ausfüllung eines unbesetzten Faches, als für den Schausp., der sich im günstigsten Licht zu zeigen wünscht. — Zu dieser Gattung von E. gehören auch die Jahres-Contracte mit sechswöchentlicher Kündigung. Diese sichern der Direction die Dauer eines Jahres beim Gefallen des Schausp. und setzen diesen beim Nichtgefallen einer Entlassung nach 8 oder 10 Wochen aus. — Aufrichtigkeit und Wahrheit von beiden Seiten ist beim Abschluß eines Eng. Hauptsache. Der Schausp. verspreche nicht mehr, als er leisten kann und täusche die Direction nicht mit Repertoiren, Erfolgen, Recensionen &c. denen er nicht zu entsprechen vermag. Die Direction verpflichte sich nicht durch Versprechungen, deren Erfüllung nicht in ihrer Hand steht. — Besonders sei Feststellung des Faches, oder bestimmter Rollen ohne Alterniren u. dergl. das Wichtigste für den Schausp.; denn nur in den gespielten Rollen ist Sicherheit für alle Wechselfälle in dem bewegten Leben des Künstlers. — Wo der Neueintretende fürchten muß, mit Collegen zu collidiren, die vor seinem E. schon im Besitz der gewünschten Rollen sind und in diesen dem Publi-

kum gefallen, kann nur der contractlich ausgesprochene Besitz späteren unangenehmen Erörterungen vorbeugen. Mit dem E. tritt der Schausp. in alle Rechte und Pflichten der übrigen bei einer Bühne wirkenden Mitglieder und unterwirft sich allen Anordnungen der Direction, in so fern diese den Bedingungen des Contractes nicht widersprechen. Die Art., Contract, Pension, Gehalt und Kündigung sind zur Vervollständigung des Gesagten nachzusehen. (L. S.)

Engel 1) (Karl Immanuel) geb. bei Döbeln, widmete sich ziemlich früh der Musik und ward dann als Organist bei der Schloßcapelle zu Leipzig angestellt. E. verließ dieselbe jedoch, um Musikdirector bei der Guardasoni'schen Gesellschaft zu werden. Hier hat er vieles für die Bühne componirt, was damals allgemeine Anerkennung fand, jetzt aber bis auf den Namen vergessen ist. Am Ende seines Lebens, zog sich E. nach Döbeln zurück, wo er 1795 starb. 2) (Johann Jacob) geb. 1741 zu Parchim im Mecklenburg-Schwerinschen, wo sein Vater Prediger war. Schon früh offenbarte der Knabe glänzende Geisteskraft; er besuchte die Schule zu Rostock, wo er auch einen Theil seiner academischen Laufbahn verlebte, hierauf ging er nach Bützow, wo er 1761 Dr. der Philos. wurde. 1765 begab er sich nach Leipzig. Durch übermäßigen Fleiß legte er den Grund zur Hypochondrie, da er sich durch literarische Arbeiten seinen Unterhalt erwerben mußte. 1776 ging er als außerordentlicher Professor an's Joachimsthalische Gymnasium in Berlin wo er später zum Mitglied der königl. Akademie ernannt wurde. In diese Zeit fällt die größere Zahl der von ihm verfaßten Schriften. 1787 wurde ihm die Oberdirection des berliner Theaters übertragen, welche er aber 1794 wieder niederlegte (s. Berlin). Er privatisirte hierauf in Schwerin, von wo ihn der König 1798 nach Berlin zurückberief. Leider gestattete ihm seine geschwächte Gesundheit nicht, einem Amte vorzustehen; er lebte also blos den Musen, durch eine ansehnliche Pension gegen Nahrungssorgen geschützt. Als Schriftsteller bewies er sich jetzt sehr thätig, er arbeitete über seine Kräfte und beschleunigte dadurch seinen Tod, welcher auf einer Reise zu seiner Mutter in Parchim 1802 erfolgte. — E. war ein edler, menschenfreundlicher Mann voller Redlichkeit, Wahrheitsliebe, Freimüthigkeit und Sinn für alles Gute und Schöne. Er war einer der scharfsinnigsten Gelehrten, der in allen Fächern sich Ruhm erwarb. Als Schauspieldichter steht er Lessing nahe. Noch jetzt wird sein „Edelknabe" gern gesehen. — Feinen Geschmack, gründliches Wissen und scharfe Beobachtungsgabe zeichnen alle seine Schriften aus, welche von 1801 — 6 in 12 Bänden in Berlin erschienen. E.'s Styl ist ein Muster wahrer Eleganz.

— Von großer Bedeutung für den Schausp. ist E.'s „Mimik" in 2 Bden., ein Werk, das bleibenden Werth hat, wenn es auch von Mängeln nicht frei ist. Aus Jahre langen Studien hervorgegangen, vom Geiste der Wissenschaftlichkeit durchdrungen, bietet die Mimik dem angehenden Schausp. des Wissenswerthen viel dar. Sie ist reich an feinen psychologischen Bemerkungen und deshalb auch dem Geübten zu empfehlen. Außer dem „Fürstenspiegel," „Lorenz Stark," „der Philosoph für die Welt" u. a. müssen hier genannt werden: der dankbare Sohn. Leipzig, 1770. — Die Apotheke. Oper. Ebd., 1771 — Der Edelknabe. Lustspiel, Ebd. 1774. — 3) (Karl Christian), des Vor. jüngerer Bruder, geb. 1752 zu Parchim, studierte Medizin und starb als Dr. der Med. und ausübender Arzt 1801 in Schwerin. Seine Lustspiele waren zu ihrer Zeit auf der Bühne beliebt. Erwähnung verdienen: Biondetta, ein alleg. Schauspiel mit Gesang. Berlin, 1792. — Der Geburtstag. Lustspiel. Ebd. 1796. — Das Mutterpferd. Lustspiel. Ebd. 1799. — Der kleine Irrthum. Lustspiel. Ebd. 1799. (3 — Thg.)

Engelken (Friedrich), geb. um 1808 zu Oberneuland bei Bremen, genoß eine treffliche Erziehung, debütirte und brachte die ersten Jahre beim Theater der Richter'schen Gesellschaft zu; nach einem kurzen Engagement als jugendlicher Liebhaber bei dem Director Krampe in Mecklenburg wurde er nach Bremen berufen, erhielt bald darauf eine Anstellung in Hannover, wo er in das Fach der Charakterrollen und Intriguants übertrat. Nach einem Aufenthalt von 7 Jahren begab er sich nach Weimar, übernahm nach 2 Jahren die Direction in Rostock, welche er bald nachher mit der in Bremen vertauschte. E. war bemüht, die Unkosten des Theaters in Bremen zu veringern, was ihm jedoch nicht glücken wollte und dies veranlaßte ihn, die Concession zurückzugeben. E. ist gegenwärtig Mitglied des Theaters an der Wien zu Wien. Er ist ein sehr einsichtsvoller, nur durch die reine Wahrheit wirkender Schausp., dessen Gebilde sämmtlich Geist und Phantasie athmen; er spricht nicht allein die neueren Sprachen, sondern ist auch ein Kenner der alten. Von mehreren Sachen, die er aus dem Franz. und Engl. übersetzte, ist das Drama: „Latude, oder 35 Kerkerjahre" auf mehreren Bühnen zur Aufführung gekommen. (W. F.)

Enghaus (Christine), geb. in Braunschweig 1817, wirkte schon als Kind im dortigen Balette mit und trat dann auch später in einigen Kinderrollen auf. Der verdienstvolle Dramaturg Dr. Köchy erkannte ihre Anlagen und bemühte sich, dieselben auszubilden. Als sie genügend vor-

bereitet war, debütirte sie in Bremen als Jungfrau von Orleans, Louise in Kabale und Liebe und Toni mit dem besten Erfolge und wurde sofort engagirt; aber schon nach 10 Monaten verließ sie Bremen, um einem Rufe nach Hamburg zu folgen, wo sie unter des trefflichen Directors F. L. Schmidt Leitung sich bald zu einer Künstlerin ausbildete, der das Publikum seine ganze Theilnahme und Liebe zuwandte. Außer mehreren andern Gastspielen, spielte Chr. E. auch 1839 am Hofburgtheater in Wien mit solchem Beifall, daß ihr ein glänzendes Engagement geboten wurde, welches sie 1840 antritt. Sie verbindet mit der freundlichsten Aeußerlichkeit ein klangvolles Organ, dem nur etwas mehr Modulation zu wünschen wäre, und eine lebendige Phantasie; ihre Darstellungen athmen Wärme und Leben und zeugen für den unermüdlichen Fleiß der Darstellerin. Sentimentale Rollen wie Eugenie in den Geschwistern, Klara in Zurücksetzung, Griseldis &c. sagen ihr am meisten zu, doch hat sie auch in heroischen und hochtragischen Parthien Vorzügliches geleistet; weniger gelingen ihr Lustspielrollen, obschon sie auch als pariser Taugenichts wahre Triumphe feierte. (R. B.)

Englische Comödianten (Theatergesch.). Name einer Schausp.-Truppe, die im Anfange des 17. Jahrh. in Deutschland umherzog und meistentheils Stücke gab, die Shakespeare's und seiner Zeitgenossen Dichtungen nachgebildet waren. Die Truppe war aus den Niederlanden eingewandert und ihre meist werthlosen Stücke übten den größten Einfluß auf die deutsche Bühne aus. Wenn sie übrigens ihre Stücke so gespielt haben, wie sie geschrieben sind, so kann man sich den Beifall nur durch die Neuheit der Sache erklären. Diese Gesellschaft machte fast zuerst aus der Schauspielkunst einen eigenen Beruf. Aber ob sie wirklich aus Engländern oder jungen Deutschen vom Comptoir der Hansa in London, oder aus Abenteurern bestand, weiß man nicht. Diese Leute gefielen allenthalben und man findet, daß ihnen und spätern Truppen der Magistrat der Städte feierlich entgegen kam. Von den Schauspielen dieser e. C. erschien der 1. Band 1620, der zweite 1630; die Schausp. wie ihre Stücke waren indessen nur eine sehr vorübergehende Erscheinung und verschwanden sehr bald. (R. B.)

Englische Musik s. Oper.

Englisches Theater. Die Geschichte des e. Th.s läßt sich am füglichsten in 4 Perioden theilen. Die 1. geht vom Beginn des kirchlichen Dramas bis zur Mitte des 16. Jahrh.s, wo sich das regelrechte Schauspiel bildete. Die 2. umfaßt die höchste Blüthe des e. Th.s unter Elisabeth und Jakob I. und geht bis zur puritanischen Revolution. Die 3. behandelt die Nachahmer der Franzosen und geht bis zum

Ende des 18. Jahrh. In der 4. endlich werden wir die Leistungen unserer Zeit zu berücksichtigen haben. Die ersten theatral. Darstellungen der Engländer theilen sich in Mirakelspiele (Miracles), Moralitäten (Morals oder Moral-plays) und Farcen oder Interludien. Die engl. Miracles waren den franz. Mysterien nachgebildet, anfangs auch franz. oder lat. geschrieben und behandelten vorzugsweise die Passionsgeschichte. Bestimmten Nachrichten zufolge wurde schon unter Heinrich I. vor 1100 auf der Klosterschule zu Dunstaple das Leben der heil. Katharina dargestellt. Diese Mirakelspiele trugen einen fast ganz epischen Character, da sie größtentheils aus Erzählungen bestanden, die sich genau nach der Folge der Begebenheiten in der Bibel oder der sonstigen Quelle richteten; der Dialog war noch sehr unbeholfen, meistens ging ein Prolog voran. Die dann folgenden einzelnen Stücke waren sehr kurz, eigentlich nur verschiedene für sich bestehende Auftritte, die wie die Gesänge des Epos, aber ganz ohne Uebergänge und Verbindung, an einander gereiht waren. Die Vorstellung währte oft mehrere Tage und in einigen wurde die ganze Weltgeschichte den Zuschauern vorübergeführt. Die Darstellung begann mit der Schöpfung und schloß mit dem jüngsten Gericht. Anfangs fanden diese Vorstellungen in Kirchen, Klöstern und auf Kirchhöfen, endlich auf öffentlichen Plätzen statt. Die Bühne bestand aus drei Abtheilungen; die obere bedeutete den Himmel, die mittlere die Erde und die untere die Hölle. Von diesen Mirakelspielen sind, außer vielen einzelnen, noch 3 große Sammlungen erhalten, wovon in neuerer Zeit Manches ist gedruckt worden. Der zu Chester aufgeführte Cyclus von Mirakelspielen (Chester-plays) begann am 2. Pfingsttage und war Mittwoche zu Ende. Dieser Stücke waren 24, wovon wir einige Titel anführen wollen. 1) Der Fall des Lucifer. 2) Die Schöpfung. 3) Die Sündfluth. 4) Abraham u. s. w., dann die Geschichte Jesu und das Ganze schloß mit dem jüngsten Gericht. Die Coventry-plays (42 an der Zahl) beginnen ebenfalls mit der Schöpfung und enden mit dem Untergange der Welt, so wie auch die Towneley-plays (32 an der Zahl), die in der Abtei Widkirk gespielt wurden. In allen diesen Stücken war eine empörende Frivolität mit dem heil. Stoffe gepaart und selbst der personifizirten Dreieinigkeit waren die rohesten Anspielungen zum Ergötzen des Volkes in den Mund gelegt. — Vier Jahrh. hindurch erhielten sich diese Mirakelspiele; erst im 16. Jahrh. verlor sich der Geschmack an ihnen, die Aufführungen wurden selten und hörten endlich ganz auf. Schon frühe hatte sich ein weltliches Element in diese kirchlichen Spiele gemischt, nicht blos weil sie in den größern Städten von den Gilden und Zünf-

ten dargestellt wurden (zu Chester spielten z. B. die Lohgerber den Fall des Lucifer, die Krämer die Schöpfung, die Färber die Sündfluth rc.) sondern nachdem man an theatral. Darstellungen Geschmack gefunden, veranstaltete man dergleichen auch bei Festlichkeiten und zur Ergötzlichkeit der Könige und Großen. *) Mimische Darstellungen waren in England gewiß so alt wie die Mirakelspiele, und dürfen wir uns nur an die Feier des 1. Mai erinnern.

Die oben erwähnten Moralitäten begannen in der 1. Hälfte des 15. Jahrh. Auch sie waren Nachahmungen der franz., worauf schon die gleiche Benennung hinweist. Sie waren es von jetzt an, die die Augen des Volks auf sich zogen und viel dazu beitrugen, daß sich der Geschmack an den Mirakelspielen gänzlich verlor, obgleich sie zum Theil aus diesen hervorgegangen waren. Schon früher hatte man in die Mirakelspiele alleg. Figuren gemischt, wie sie bei den weltlichen Festspielen gebräuchlich waren. In einem der Coventry-plays z. B. erscheinen bereits Veritas, Justitia, Pax, Misericordia und in einem der folgenden der Tod personificirt. Bei den Moralitäten trat endlich der geschichtliche Stoff ganz in den Hintergrund, und man hörte nur Dialoge zwischen alleg. Personen. Der Teufel und das Laster fehlten nie; jener erschien in furchtbarer Gestalt, mit langer rother Nase, in ein Fell gehüllt, mit gespaltenen Klauen und Schwanz; das Laster, woraus später der Clown (s. d.) wurde, trug ein langes buntes Kleid und eine Peitsche in der Hand. Es war der Possenreißer und trat meistens in Begleitung des Teufels auf, den es gern verhöhnte und prügelte, bis derselbe zum großen Ergötzen der Menge in ein lautes Brüllen ausbrach. Das Ende war in der Regel die Belohnung der Tugend, die Verurtheilung des Lasters und der Lasterhaften, oder

*) Es mögen hier zwei Beispiele stehen, die für deutsche Leser nicht uninteressant sind und zugleich beweisen, daß die Engländer sich schon damals durch ihre theatral. Darstellungen auszeichneten. — 1416 als Kaiser Sigismund in England war, um Frieden zwischen England und Frankreich zu machen, wurde er in Windsor prächtig empfangen und bewirthet; auch fand in seiner und Heinrichs V. Gegenwart eine Vorstellung des Lebens des h. Georg von Cappadocien statt. Das Stück bestand aus 3 Abtheilungen: 1) Wie der h. Georg gewappnet wird und ein Engel ihm die Sporen anschnallt; 2) wie der h. Georg mit der Lanze in der Hand reitet und mit dem Drachen ficht; 3) der h. Georg und die Königstochter, die das Lamm in das Thor des Schlosses führt. — Das 2. Beispiel ist die Vorstellung eines biblischen Stückes auf Veranlassung der engl. Geistlichen bei der Kirchenversammlung zu Costnitz 1417. (S. Mysterien.)

Rettung durch Gottes Gnade. Die Mirakelspiele sowohl als auch die Moralitäten waren zur Unterhaltung des Volks mit kom. Scenen untermischt, die man Interludes (Zwischenspiele) oder Farcen nannte. Später wurden sie auch einzeln gespielt und nahmen Form und Charakter des Lustspiels an. Mit dem Beginn des geregelten Drama's (Mitte des 16. Jahrh.), so roh und unförmlich auch die ersten Versuche sein mögen, datiren wir die 2. Periode des e. Th.s.

An der Grenze dieser Periode steht John Bale (s. d.), Bischof zu Ossory in Irland. Seine Leistungen gehören meistens noch der früheren Zeit an, da er mehrere Mirakelspiele schrieb, wovon noch 4 vorhanden sind. Wir theilen ihm aber diese Stelle seines histor. Schauspiels wegen zu, welches erst 1838 aus der Verborgenheit hervorgezogen und gedruckt wurde. Das Stück heißt: Kynge Johan und bildet den Uebergang von den Moralitäten zu dem eigentlichen histor. Schauspiele. Noch kommen darin einige alleg. Figuren vor, z. B. Treason, Verity und Sedition (letztere spielt die Rolle des Lasters). Das Stück ist auch wegen seiner Polemik gegen die röm. Kirche und den Papst wichtig und König Johann wird darin als ein trefflicher Monarch geschildert, blos weil er sich gegen den Papst auflehnte. Die Herausgabe dieses Stückes ist in literarhistor. Hinsicht schon deshalb bedeutend, weil man bis dahin Bale blos aus seinen Miracle-plays kannte und sich demnach einen ganz unrichtigen Begriff von ihm bildete. Versuche zu Schauspielen, die uber die alleg. Form der Moralitäten hinauszubringen strebten, wurden seit Heinrich VIII. mehrfach gemacht. So entstanden z. B. die Masken, halbkom. Stücke, wo an die Stelle der alleg. Personen und ihrer Moral mythol. auch Schäfer und Schäferinnen, aber auch Charaktere der wirklichen Welt traten und vorzüglich kom. Situationen durchzuführen suchten. Wir werden später nochmals auf diese Masken zurückkommen. Der Spaßmacher Heinrichs VIII., John Heywood entwarf auch kom. Dialoge, in welchen Charaktere dargestellt werden sollten; doch fiel er meist in das Platte und Witzelnde. Einen entschiedenen Fortschritt verräth Frau Gurton's Nähnadel (Gammer Gurton's Needle), ein Lustspiel, welches 1551 zuerst gedruckt und bald darauf von den Studenten zu Cambridge aufgeführt wurde. Als Verfasser dieses Stücks wird John Still genannt. Als er das Lustspiel schrieb, war er noch Magister artium am Christ College zu Cambridge; später wurde er Bischof von Bath und Wells. Der Inhalt ist zu eigenthümlich, als daß wir denselben nicht kurz angeben sollten: Eine ehrliche Hausfrau verliert in der Eile ihrer Geschäftigkeit die Nähnadel, womit sie die Beinkleider ihres Hausknechts ausflickt; ein

lustiger Gesell benutzt dies Ereigniß, die gute Frau mit ihrer Nachbarin zusammenzuhetzen, welche beschuldigt wird, die Nadel gestohlen zu haben. Das ganze Haus geräth in Aufruhr; der Pfarrer und noch andere Personen mischen sich drein; die Handlung wird immer verwickelter, bis der muthwillige Stifter dieses häuslichen Unfugs auf einmal alle Räthsel löst, indem er dem Hausknecht einen so tüchtigen Schlag von hinten auf den Theil gibt, der in den zerrissenen Hosen steckt, daß die Nadel, die auch darin stecken geblieben war, tief genug in's Fleisch eindringt, um zu verrathen, wo sie sich bis dahin verborgen. So roh und unbeholfen Sprache und Versmaß dieses Stücks noch sind, so hat es doch im Niedrigkomischen unverkennbares Verdienst, auch finden sich Stellen darin (namentlich ein Trinklied), wo die Sprache sich freier und leichter zu bewegen beginnt. Die Erfindung der Intrigue, daß die handelnden Personen so arm sind, das Wiederfinden einer verlornen Nadel mit äußerster Wichtigkeit zu betreiben, ist sehr lustig. Das Stück ist bereits in 5 Acte getheilt und in einem dem Alexandriner ähnlichen Versmaße geschrieben, welcher Vers auch noch in Shakspeare's frühern Stücken, z. B. in „Verlorne Liebesmühe," vorkommt. Lange wurde dieses Stück für das früheste gelungene Drama gehalten und nur durch das 10 bis 15 Jahre später geschriebene Ralph Royster Doyster verdunkelt, welches in Haltung und Sprache auch unendlich besser ist. Der Gorboduc oder Ferrex und Porrex von Thomas Sackville, Lord Buckhurst und Sir Thomas Norton gemeinschaftlich nach antiken Mustern (in 10sylbigen reimlosen Jamben, doch mit gereimten Chorgesängen) verfertigt, und 1561—62 aufgeführt, gilt als die älteste regelmäßige engl. Tragödie; doch ist es ein steifes, todtes Machwerk, mit langen Berathungen vor und ebenso langen Erzählungen nach der dargestellten Handlung, ohne eigentliche Action und fortschreitende Bewegung. Dieses Trauerspiel blieb wegen seiner Langweiligkeit ohne weitere Wirkung, obgleich die jambischen Verse (blank verses) an sich ganz hübsch sind. Aehnliche Versuche wurden zwar von jetzt an wiederholt, doch blieb die antike Form dem engl. Drama glücklicherweise fremd. Berühmt waren zu ihrer Zeit die Stücke des 1566 verstorbenen Musikmeisters der Königin, Richard Edwards, die er unter dem Titel Damon und Pythias und Palämon und Arcitas ein Jahr vor seinem Tode schrieb. Ein Zeitgenosse (Thomas Twine) nennt den Dichter „die Blume des Königreichs und den Phönix des Zeitalters." In der That zeichnet sich sein Drama Damon und Pythias trotz mancher Absurditäten durch poetischen Gehalt, Schönheit der Sprache und den sanften Fluß der gereimten Verse vor den

bisherigen aus; hinsichtlich der dram. Form, der Entwickelung und Composition indeß ist der Fortschritt nur gering. — Whetstone's Promus und Cassandra (1578), welches Shakspeare wohl zuerst den Stoff zu seinem Maaß für Maaß lieferte, ist hier deshalb anzuführen, weil es, wie Tieck richtig bemerkt, gleichsam einen Uebergangspunkt von den gelehrten Nachbildungen der Alten zu dem eigentlich volksthümlichen Schauspiele bildet. — Thomas Kyd schrieb das beliebte Volksstück Hieronimo oder die spanische Tragödie, wahrscheinlich um 1588, welches noch 1602 mit vielen Zusätzen von Ben Jonson auf die Bühne gebracht wurde. Auch übersetzte er die Cornelia des Garnier aus dem Franz. Noch werden ihm zugeschrieben: Soliman und Perseda, das alte Stück: der Widerspänstigen Zähmung und der alte Hamlet. Er starb um 1595 in großer Armuth. — Das Lustspiel Grim der Köhler von Croydon (übersetzt von E. von Bülow, altengl. Schaubühne; Berlin, 1831), dessen Verfasser unbekannt ist, gehört ebenfalls hierher und zeigt sowohl in der Sprache, als auch in der Composition einen nicht unbedeutenden Fortschritt, obgleich noch viel Abgeschmacktheiten darin vorkommen. Es fand beim Volke viel Beifall und wurde noch 1600 wieder gedruckt. — John Lilly, oder Lily, (geb. in Kent 1554, gest. 1598), dessen Euphues oder die Anatomie des Witzes 1579 erschien und wegen seiner zierlichen, freilich oft geschmacklosen Sprache bei Hofe so beliebt wurde, daß jeder Gebildete das Buch fast auswendig wußte und im Styl desselben redete. Es existiren außerdem neun Schauspiele von ihm, die sämmtlich bei Hofe aufgeführt wurden und wovon Alexander und Campaspe sein erstes und bestes Stück ist. Wenn die von Lilly eingeschlagene Richtung auch eine falsche war, so verdankt Shakspeare ihm doch viel; besonders tritt dies in seinen frühern Stücken hervor und zwar da, wo die höheren Stände reden, weil eben Lilly's Sprache die der höhern Stände damaliger Zeit war. Doch war diese Schreibart für Shaksp. nur ein Durchgangspunkt, aus dem er bald hervortrat und dieselbe später nur als Parodie anwendete. — George Peele's vorzüglichstes Stück, David und Bathseba erschien 1590. Um 1585 war er Stadtpoet von London und starb um 1598. Peele trat 1584 als junger Mann, eben von Oxford zurückgekehrt, zuerst mit seiner Anklage des Paris hervor, welches Stück gleich denen Lilly's zur Unterhaltung des Hofes und zur Verherrlichung der. Schönheit der Elisabeth geschrieben war, doch aber den besten Stücken Lilly's vorzuziehen ist. Er wetteiferte auch mit Marlowe, dessen Tamerlan er seine Schlacht von Alcazar, und dessen Eduard II. er seinen

Eduard I. entgegensetzte; doch kam er ihm weder an Kraft und Tiefe der Gedanken und Charaktere, noch an Gewalt der Sprache und Abrundung der Composition gleich. — Nicht viel besser erging es seinem Zeitgenossen Thomas Lodge (geb. um 1556, gest. nach 1616) mit seinen Wunden des Bürgerkrieges, einer Tragödie, die bald nach 1586 erschien und ebenfalls Marlowe's Tamerlan ihre Entstehung verdankt. Es ist sein Hauptwerk, in dem zwar mehrere Charaktere wohl gelungen sind, das aber in jeder andern Hinsicht Marlowe's bessern Dramen nachsteht. Seinem Freunde Green dagegen steht er näher und übertrifft ihn sogar in mancher Beziehung, namentlich durch tiefere, kräftigere und durchgeführtere Charakterzeichnung und durch seinen angebornen Sinn für das Schickliche, Natürliche, den Green zuweilen verletzte. — Thomas Nash, ebenfalls Green's Freund und später auch Marlowe's, vielleicht etwas jünger als beide, war mehr Satiriker als Schauspieldichter. Das einzige Stück, des Sommers letzter Wille und Testament (Summer's last Will and Testament), das von ihm ohne Beihülfe geschrieben und noch vorhanden ist, kann nur für einen dram. Scherz zur Belustigung des Hofes, nicht für ein Drama im höhern Sinne des Wortes gelten. Die Hundeinsel (The Isle of Dogs), ein Stück, welches 1597 erschien und den Verf. in's Gefängniß brachte, ist verloren gegangen. Die Tragödie Dido, Königin von Karthago, an der Marlowe mitarbeitete, zeigt indeß in den von ihm herrührenden Partien, daß er sich mit Marlowe, dessen Styl er nachzubilden suchte, auf keine Weise messen konnte.

Bevor wir zu Greene und Marlowe, den beiden Shakespeare am nächsten stehenden Dichtern übergehen, müssen wir einen Blick auf den Entwickelungsgang des engl. Dramas zurückwerfen. Wir sahen in der 1. Periode unförmliche religiöse und alleg. Schauspiele, die kaum den Namen von Dramen verdienen, obgleich sich in den spätern Sprache und Dialog bereits zu einer vollkommenern Gestalt entwickelten. Dann verfaßte man nach antiken Vorbildern (aber nicht einmal nach den besten, denn Seneca galt als Muster) histor. Schauspiele mit Chören, die trotz ihrer Unbeholfenheit doch einen Fortschritt anzeigen. Dann kamen Lustspiele, roh und plump, aber doch nicht ohne komisches Talent, nicht ohne Wirkung auf das Volk und eben deshalb wichtig, weil dies der Weg war, auf dem das engl. Drama seinen Höhenpunkt erreichte. Dann Hofschauspiele, nicht populär und bald verdrängt und vergessen, aber doch den Geschmack der Zeit repräsentirend und dem shakspeareschen Drama ein neues Element zubringend, welches nie ganz verloren ging.

Den Uebergang von den eben in der Kürze geschilderten Dramatikern zu Shakespeare, dem sie bereits sehr nahe stehen, bilden nun Green und Marlowe. Robert Green, (s. d.) ist erst durch Tieck zu dem ihm gebührenden Range wieder erhoben worden. In allen Schriften Green's zeigt sich ein nicht gewöhnliches Talent, viel Reizbarkeit und Zartheit des Gefühls, Beweglichkeit und Frische der Phantasie, doch wenig Tiefe des Geistes und vor Allem fehlt es ihm an Energie des Charakters. Zwei von Green's Dramen sind ganz besonderer Berücksichtigung werth: Pater Baco (übersetzt in Shakspeare's Vorschule von Tieck) und George Green der Flurschütz von Wakefield (übersetzt in Tieck's altengl. Theater). Das erstere Stück, im Jahre 1591 gespielt, doch wahrscheinlich schon 1588 geschrieben, wurde öfter wiederholt und machte Glück, da es, wie das zweite Stück, eine volksthümliche Sage behandelt. Die Titel seiner übrigen Stücke sind: „Der rasende Roland,“ (welcher beim Volke viel Beifall fand), Jakob IV. von Schottland, König Alphonso von Aragon, Hiob und die schöne Emma die Müllerstochter.

Der bedeutendste von Shakspeare's Vorgängern war ohne Zweifel Christopher (Kit) Marlowe.*) (s. d.) Sein ältestes Stück, der große Tamerlan, in 2 Theilen, gehört in das Jahr 1586. Um 1588 erschienen die pariser Bluthochzeit und der Doctor Faust, eine Tragicomödie im ächten Sinne des Worts (übersetzt von W. Müller. Berlin, 1818); um 1589 sein Jude von Malta (übers. von E. v. Bülow a. a. O.); 1590 seine Dido an der Nash mitarbeitete, und in den folgenden Jahren sein bestes Werk: Eduard II. (übersetzt von E. v. Bülow a. a. O.). In diesen sechs Dramen (das ihm früher auch zugeschriebene Lust's Dominion, or the Lascivious Queen, ist nach neuern Untersuchungen nicht von ihm, sondern spätern Ursprungs) hat der Dichter ein bedeutendes dram. Talent beurkundet. Hätte der unglückliche Marlowe, den seine Zeitgenossen als Atheisten verschrieen, weiter nichts als Eduard und Faust gedichtet, sein Name würde unsterblich sein. — Auch sein Jude von Malta ist ein großartiges Werk, wenn es auch dem Stücke, wie Marlowe's Productionen überhaupt, an künstler. Vollendung gebricht.

Ehe wir zu Shakspeare übergehen, müssen wir noch einige Worte über das Bühnenwesen und die Theatereinrichtung der damaligen Zeit sagen. Als die religiösen Schau=

*) Vortrefflich ist sein Charakter in Tiecks Novelle „das Dichterleben,“ Theil I, geschildert, worauf wir hier verweisen.

spiele, die man in Kirchen und Klöstern aufführte, immer seltner wurden, bediente man sich der Hörsäle und der Gerichtszimmer zu diesem Zwecke. Die Volksschauspiele aber — und dies ist hier um so wichtiger, da dieser Gebrauch auf die Form und Einrichtung der spätern Schauspielhäuser Einfluß hatte — wurden zum Theil auf öffentlichen Plätzen und auf Brettergerüsten, großtentheils aber in den Höfen der Gasthäuser dargestellt; wie man denn die Gestalt dieser einfachen Theater in den Hofräumen mehrerer alten Gebäude noch deutlich wahrnehmen kann. Der mittlere Raum für die stehenden Zuschauer (Parterre) war auch in den spätern großen Theatern offen, oder doch nur mit Segeltuch bedeckt, um gegen Regen und Sonne zu schützen und das Parterre hieß ebensowohl wie ein solcher Hofplatz yard. Das erste, ausschließlich für dram. Darstellungen bestimmte und daher vorzugsweise Theater benannte Gebäude, war von Holz errichtet und lag in Shoreditch; das 2. hieß der Vorhang, und beide wurden zwischen 1570 und 76 erbaut. Um 1576 kaufte sich James Burbage, der Vater des berühmten Schausp. Richard Burbage, das Haupt der patentirten Gesellschaft des Grafen Leicester, in dem Gebiete des ehemaligen Blackfriarsklosters an und errichtete dort das Blackfriarstheater. Dieses Theater war kleiner als die übrigen und ganz bedeckt; auch wurde darin im Winter bei Licht zu erhöheten Eintrittspreisen und vor einem auserlesenen Publikum gespielt. Hier war es, wo im Winter Shakspeare's Stücke gegeben wurden, und er selber war einer der Hauptactionairs. — In dieselbe Zeit (1576 bis 77) fällt die Entstehung des Whitefriarstheaters, wo die Kinder der Capelle spielten; auch da wurden nur im Winter Vorstellungen gegeben. — Das größte und berühmteste Sommertheater — der Sommer war die eigentliche Zeit der theatral. Darstellungen — der Globus, nach der am Eingange befindlichen Figur des Hercules als Träger der Weltkugel mit der Inschrift: totus mundus agit histrionem, so benannt, wurde 1594 von der Gesellschaft des Lord Kämmerers erbaut, wozu auch Shakspeare gehörte. — Mit diesem wetteiferte die Fortuna, ebenfalls ein Volkstheater, welches der berühmte Schauspieler Allen (oder Alleyn), Schwiegersohn des Bürgers, Pfandverleihers und Theateractionairs Henslow, 1599 erbauen ließ. Die Direction der Fortuna ließ freilich auch treffliche dram. Werke aufführen, doch behielt sie zu ihrem Vortheile die volksthümliche Richtung bei, so daß dieses Theater besonders von den mittlern und niedern Ständen sehr zahlreich besucht wurde. (Eine Abbildung des Fortunatheaters befindet sich in Baudissin's Ben Jonson und seine Schule). Außerdem gab es noch mehrere kleinere Volkstheater, z. B. die

Rose, der rothe Ochs,*) der Phönix 2c. Im Ganzen wurden zur Zeit der Elisabeth und Jakobs I. gegen 17 Theater erbaut oder hergestellt. Die Einrichtung eines solchen Theaters war sehr einfach und von der jetzigen besonders darin verschieden, daß die Bühne verhältnißmäßig breiter und weniger tief war und daß in den großen Theatern zu beiden Seiten derselben ebenfalls Zuschauer saßen. Die Bühne war in zwei Theile, in eine größere und eine kleinere getheilt; z. B. in der ersten Scene des Lear traten Kent und Gloster im Proscenium auf, dann wurde der Vorhang der kleinern im Hintergrunde befindlichen und um einige Stufen erhöhten Bühne auseinandergezogen und man sah Lear auf dem Throne sitzen. Diese kleinere Bühne wurde auch zur Vorstellung von Intermezzos, wie im Hamlet, Sommernachtstraum 2c. gebraucht. — Die ganze Verzierung der Bühne bestand in einer einfachen Teppichbekleidung. Ein aufgestelltes Brett mit dem Namen des Landes oder der Stadt zeigte den Ort der Handlung an, dessen Veränderung durch die Aufstellung eines andern Brettes bewirkt wurde. Hellblaue von der Decke herabhängende Teppiche deuteten an, daß es Tag, dunklere, daß es Nacht sei. Ein Tisch mit Feder und Dinte machte aus der Bühne ein Geschäftszimmer; 2 Stühle statt des Tisches bedeuteten eine Schenkstube. In den bei Hofe dargestellten Stücken, besonders bei den sogenannten Masken Ben Jonson's, wurden allerdings bessere Decorationen angewendet, wozu der berühmte Baumeister Inigo Jones **) die (noch vorhandenen) Zeichnungen lieferte; doch wurde noch lange das Brett beibehalten, um anzugeben, welche Stadt, Gegend 2c. gemeint sei, weil man noch nicht verschiedene Decorationen für Gegenstände derselben Gattung besaß. — Anfangs führten die engl. Schausp. ein wanderndes Leben, sie hatten den Namen Strolling players, der mit dem Titel „fahrende Leute“ (s. d.) ziemlich gleichbedeutend war und ein Statut von 1572 wirft sie noch mit den Fechtern, Bärenführern, Gauklern und Hausierern in eine Klasse; doch hielten sich auch mehrere Große eigene Schausp.-Truppen und schon 1574 erwirkte der Graf Leicester ein königl. Patent, wodurch seiner Schauspieler-Gesellschaft die Erlaubniß ertheilt wurde, unter der Aufsicht des Master of the

---

*) Eine Abbildung dieser Bühne, befindet sich in Heft 4 des Theater-Lexikons.

**) Vergl. Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste. Bd. V. S. 402 ff. und Collier, New Facts regarding the Life of Shakspeare p 38 sq

Revels (Theaterintendant würde man jetzt sagen, doch hatte er einen größern Wirkungskreis, denn er war Oberaufseher und Anordner aller Lustbarkeiten bei Hofe) Vorstellungen bei Hofe und in ganz England zu geben. Außerdem erwählte sich die Königin 1583 aus den verschiedenen Gesellschaften der reichen Lords 12 der besten Schausp., gab ihnen den Titel the Queen's players (königl. Hof=Schausp.) und besoldete sie mit 35 L. 4 Sch. jährlich. Sie bildeten während Elisabeths Regierung die erste Truppe des Reichs, gegen welche die 14 Gesellschaften der reichen Lords, die außerdem in den Jahren 1586 bis 1600 noch entstanden, in den Hintergrund zurücktraten. Ebenso günstig erwies sich König Jakob gegen die Schausp. Bald nach seinem Regierungsantritt ertheilte er der Gesellschaft des Lord Kämmerers den Titel: Servants of the King und damit das Recht, in ganz England Schauspiele aufzuführen. Auch die Capellknaben der Königin Elisabeth (die im Hamlet erwähnten kleinen Nestlinge) standen unter dem besondern Schutze der Königin und gaben ihre beliebten Vorstellungen auf verschiedenen Bühnen, namentlich in Blackfriars und Whitefriars. Unter Jakob I. Regierung gerieth diese Gesellschaft in Verfall (was auch aus dem 1613 geschriebenen Prolog zu Heinrich VIII. hervorgeht) und gab ihre Vorstellungen in kleineren Städten. Zu der Zeit waren diese Children nicht gerade durchgängig Kinder, denn einige hatten schon ein Alter von 30, 40, ja von 50 Jahren erreicht. — Noch ist zu erwähnen, daß es zu Shakspeare's Zeit noch keine Schauspielerinnen gab, sondern daß alle weiblichen Rollen von Jünglingen und wenn ihr Gesicht nicht mehr jugendlich genug war, in Masken gespielt wurden. Zur Nebenunterhaltung im Theater diente besonders das Tabackrauchen; auch aß man Obst und hatte die Unsitte, mit den Ueberresten desselben nach den Schausp.n oder den auf der Bühne sitzenden Gentlemen zu werfen. Musik während der Zwischenacte fand nicht statt. — Wie in Deutschland (s. Comödienstreit) so erregte auch in England das Theater den Zorn und Eifer der Fanatiker. Viele verfolgten und verfluchten dasselbe und suchten es in den wildesten Ausdrücken und Beschimpfungen der Verachtung und dem Hasse des Volkes Preis zu geben. Philipp Stubbes, ein alter wüthender Puritaner, übertrifft in seinem Eifer alle Andern; in seiner Anatomie of Abuses (1583) ruft er: „Sehet das Fliegen und Rennen nach den Theatern, täglich, stündlich, bei Tag und bei Nacht, bei Ebbe und Fluth! Sehet nur diese schamlosen Spiele, diese unzüchtigen Geberden, dieses Küssen und Girren, dieses Umhalsen und Umschlingen, dieses Zuwinken und Anstarren mit lüsternen Blicken, diese empörende Gefallsucht! Höret dieses sinnlose Geschwätz, die=

ses Gelächter und Gespötte, welches für so bewundernswerth gehalten wird!" Dann beschwört er den Zorn des Himmels auf Schausp. und Theaterbesucher herab. Aber früher als in andern Ländern verstummte das Geschrei dieser Eiferer, oder verhallte vielmehr spurlos; nur unter der Republik erhielten sie, wie wir später sehen werden, einige Zeit Bedeutung und Einfluß. Einzelne Puritaner brummen allerdings noch heute das alte Lied. —

Shakspeare (s. d.), von dem wir jetzt zu reden haben, steht nicht blos an der Grenze zweier Jahrh., er repräsentirte nicht sowohl die höchste Blüthe der Poesie im 16. und 17. Jahrh., er steht auch im Wendepunkt des Mittelalters und der neuen Zeit. Ihm war gleichsam durch Offenbarung das Mittelalter aus den treuherzigen Chroniken, aus den noch in seine Zeit herüberreichenden mittelalterlichen Instituten, aus der Denkweise und Gesittung des Volkes, so wie aus dem, was er selber von jenen mittelalterlichen Elementen in sich trug, zur klaren Anschauung geworden. Aber auch die zeitbewegenden Interessen seiner Gegenwart, Freiheit des Geistes und des Individuums, erfaßten ihn mächtig und durchdringen seine Werke. War es doch nur einer so vielfach geistig und politisch bewegten Zeit wie der seinigen möglich, einen Geist in der Weise anzuregen und auszubilden, daß er als universell dasteht und das der Folgezeit werden konnte, was er ihr geworden ist. Shakspeare steht nicht isolirt, es findet sich vielmehr ein Uebergang, eine Vermittelung, welche ihn ganz nahe mit seinen Vorgängern und Mitlebenden verbindet, denn er schließt sich mit den ersten Bearbeitungen seiner frühesten Stücke ganz nahe und gleichförmig an seine Zeitgenossen an. In Handlung, Darstellung, Sprache, Charakteristik steht er in jenen Werken seiner ersten Periode auf gleicher Höhe und oft noch unter den übrigen Dichtern. Da ist es aber höchst interessant und lehrreich, allen Phasen seiner großartigen Entwickelung zu folgen, zu sehen, in welche strenge Schule er sich nahm, wie er sich herausbildete aus dieser Unvollkommenheit, bis es ihm endlich möglich ward, jene ewigen Werke zu liefern, wie sie in vollendeter Gestalt uns vorliegen. Anfangs arbeitete Shakspeare fremde Stücke für die Bühne um, wahrscheinlich auf Veranlassung und im Solde des erwähnten Bürgers Henslow, bis er sich endlich selber an die Composition eines Dramas machte; doch ist es durchaus nicht klar, mit welchen Stücken Shakspeare zuerst auftrat und die Untersuchung über die Aechtheit der ihm von Einigen, namentlich von Tieck zugeschriebenen Dramen erfordert ein tieferes Eingehen auf die Sache, als am gegenwärtigen Orte passend sein würde. Seine Lustspiele lassen sich in zwei Hauptclassen

theilen. Die eine erschöpft die Bedeutung in der Handlung, so daß sich Alles in dies Spiel verliert, wie Die beiden Veroneser, Die Irrungen, Maaß für Maaß, Die Zähmung der Widerspänstigen dies zeigen. Die 2. Form des shakspeare'schen Lustspiels ist die, worin die Betrachtung sich auf die tiefern Beziehungen und Verhältnisse, als auf etwas allgemein Gültiges wendet, wie im Sommernachtstraum, Was ihr wollt, Wie es euch gefällt, Verlorne Liebesmühe und ähnliche. — Shakspeare's Tragödien zerfallen ebenfalls in 2 Classen, die historischen, sowohl röm. als engl. Stücke und die, welche die menschliche Natur von allgemeinen Gesichtspunkten umfassen. In diesen Tragödien wird Alles, was bei einer großen Weltbegebenheit sich in dem Herzen der Menschen verbirgt, ausgesprochen. Die röm. zeigen uns alle Hauptmomente der röm. Geschichte; an den engl. besitzen die Engländer eine Reihe von 10 großen Werken über ihre Geschichte und eine ihrer merkwürdigsten Perioden, wie kein anderes Volk etwas dem nur Aehnliches aufzuweisen hat. Der später gedichtete König Johann eröffnet als tragisch-humoristischer Prolog diese mächtige Welt von Bildern und Erscheinungen, Gedanken und Empfindungen, Leidenschaften und Schicksalen. Heinrich VIII. kann man mit Recht als den Epilog dieser Dichtungen ansehen. — Die andere Art der Tragödien geht von dem allgemeinen Gedanken des menschlichen Looses aus; die eigentliche Handlung hat nur darin ihre Bedeutung und erscheint deshalb an und für sich mehr als Privathandlung, dahingegen die historische die ganze Bedeutung an ihrer besondern Stelle in sich enthält und als Weltbegebenheit dasteht. Vergl. Shakspeare.

Der bedeutendste von Shakspeare's jüngern Zeitgenossen war Ben (Benjamin) Jonson (s. d.) Shakspeare war es, der Jonson's erstes Stück „Jeden in seiner Laune" (Every man in his humor) auf die Bühne beförderte, dann schrieb er 2 Stücke aus der röm. Geschichte, den Sejanus und Catilina. In dem 1. Stücke spielte Shakspeare selber die Hauptrolle. Da aber Jonson mit diesen Versuchen nur geringen Erfolg hatte, so wandte er sich zum Lustspiel, welches seinem Naturell mehr zusagte. Jonson war ein Mann von außerordentlichem Verstande und gleich außerordentlicher Gelehrsamkeit. Seine Phantasie mußte sich der verständigen Anordnung unterwerfen; das Gefühl dem vorherrschenden Streben nach Witz, die Kraft eigener Erfindung dem Ideal, das er sich aus dem Studium der antiken Dichter für Tragödie und Lustspiel construirte. Der Stoff der Geschichte blieb für ihn Geschichte, ohne zur Poesie zu werden; das Beste, was man von seinem Sejanus und Catilina sagen kann, ist,

daß beide höchst gründliche dram. Studien nach den Quellenschriften der Alten sind. Im Lustspiel vereinigte er große Beobachtung des wirklichen Lebens mit dem abgemessenen Entwurf des Ganzen; eine Fülle einzelner Lächerlichkeiten und blendender Witze schmückt jede Scene. Allein indem er besonders auf die Consequenz der Charaktere hinarbeitete, gab er diesen zu viel Breite und vernachlässigte darüber die Handlung. Im Witz war ihm jene Süßigkeit des Scherzes versagt, welche mit harmlos gaukelndem Spiel die heiterste Stimmung erregt; Jonson, von Plautus, Terenz, Horaz, Persius, Juvenal genährt, neigte sich entschieden zum Satirischen und zu dessen prosaischer Bitterkeit. Dies Mißverhältniß der sorgsam ausgearbeiteten oft vollendeten Einzelheiten zur unharmonischen Organisation des Ganzen ist das Eigenthümliche aller seiner Lustspiele. In seinem ersten: Jeder in seiner Laune, finden sich die glücklichsten Situationen; das folgende: Jeder außer seiner Laune, ist viel unbedeutender. Hinsichtlich der Anlage sind Volpone oder der Fuchs, der Alchymist und Epicoene oder das stumme Mädchen die vorzüglichsten. Der Bartholomäusjahrmarkt scheint wegen des theatral. Effectes vielen Beifall gefunden zu haben; ohne alle eigentliche Handlung ist er ein Aggregat solcher Scenen, wie sie der Lärm, die Zänkerei, Dieberei eines Marktgewühls zu erzeugen pflegt. Von einem Dichter, dessen ganzes Wesen die Kritik war, läßt es sich erwarten, daß er die dram. Form nicht unbenutzt ließ, dem Publikum zu zeigen, welchen Begriff er von der Poesie habe, was ihm der höchste Maaßstab aller Leistungen sei. In dieser Absicht schrieb er seinen Poetaster, der mit modernen Sitten am Hofe des Augustus spielt und die Jonson'sche Poetik entwickelt. Ben Jonson's Opposition gegen Shakspeare und seine Kunst war übrigens durchaus ehrlich gemeint. Er war gewissermaßen der Lessing der damaligen Zeit, nur daß er nicht für die wahre, sondern für die falsche, verderbliche Kunstrichtung kämpfte; er machte Theorien, kritisirte und speculirte; Nachahmung der gemeinen Wirklichkeit war ihm die Hauptsache, eine andere künstler. Wahrheit kannte er nicht. Einem solchen Geiste mußten freilich das Maaß- und Planvolle in Form und Gehalt des antiken Dramas weit mehr zusagen, als Shakspeare's buntgewebte, complicirte Dichtungen. Darum war ihm jene zweite Seite der dichterischen Persönlichkeit Shakspeare's, die wie das ganze Volkstheater der Engländer dem romantischen Mittelalter angehörte, so verhaßt und unverständlich.

Nach Ben Jonson nehmen die beiden unzertrennlichen Freunde Beaumont (s. d.) (1586 bis 1615) und Fletcher (1576 bis 1625) die erste Stelle ein, die beständig zusam=

men genannt werden, weil sie fast alle ihre Stücke gemeinschaftlich dichteten. Nur ein Stück: The faithful Sheperdess (die treue Schäferin) soll Fletcher allein geschrieben haben; nach Beaumont's Tode war ihm der Schauspieldichter Shirley bei einigen seiner Arbeiten behülflich. An dem Stücke: Die beiden edlen Vettern soll auch Shakspeare einigen Antheil haben; auch andere Dichter verbanden sich damals in England zu gemeinschaftlichen dram. Arbeiten. Unter den 51 Schauspielen Beaumont's und Fletcher's ist keins, das von einer solchen Kraft und Fülle des Genies zeugte, wie die Meisterwerke Shakspeare's; aber die vorzüglichern lassen doch wahrhaft dram. Talent nicht verkennen. Den Standpunkt dieser Dichter kann man kurz so bezeichnen, das sie die Schönheit Shakspeare's zur Manier verwandelten und dadurch in das Extrem des Romantischen verfielen. Indem sie aber durch Neuheit beständig reizten und durch bunten Wechsel anzogen, wird es erklärlich, wie ihre Zeitgenossen sie sogar über Shakspeare stellen konnten, den sie wirklich, wenn der Theatereffect in Anschlag kommt, eine Zeitlang verdunkelten. Tragödien, Tragicomödien (die ihnen am besten gelangen) und Lustspiele wurden von ihnen mit gleicher Biegsamkeit und Leichtigkeit gedichtet. Die höchste Vollkommenheit erreichten sie nirgends, aber oft erhoben sie sich zu wirklichem Humor, dessen Eigenthümlichkeit The knight of the burning pestle (Der Ritter von der brennenden Mörserkeule) vielleicht am anschaulichsten macht. Es ist eine Parodie der Ritterromane; der Gedanke ist aus dem Don Quijote entlehnt, aber die Nachahmung ist mit solcher Freiheit behandelt und auf Spenser's Feenkönigin so angewendet, daß sie für eine 2. Erfindung gelten kann. — Das Tragische gelang diesen Dichtern am wenigsten: es fehlte ihnen dazu an Tiefe. Die Charaktere wurden von ihnen oft mit einer gewissen Willkür behandelt. Den ganzen Nachdruck ihres Talentes wandten sie auf Gemälde der Leidenschaften, wo sie durch Kraft und Fülle, selbst in der Uebertreibung hinrissen. Am meisten Tadel verdienen sie wohl in sittlicher Beziehung, denn sie trieben mit dem Edelmuth einen falschen Prunk und behandelten die Tugenden wie Temperamentsbestimmungen, nicht als Momente des geistigen Selbstbewußtseins. Besonders aber gefielen sie sich in einer Schamlosigkeit, in einer grellen Nudität, von welcher es vor ihnen in der Geschichte des Dramas kein Beispiel gab und auch nach ihnen keins gibt. In dieser Beziehung ist besonders die Maid's Tragedy anzuführen.

Philipp Massinger dichtete ebenfalls in ihrer Manier und schrieb auch mehrere Theaterstücke mit andern Dichtern gemeinschaftlich. An einem der Schauspiele Massinger's

hatte Dekker Antheil; an einem andern, dem Lustspiele Das alte Gesetz (The old Law) haben sogar zwei Dichter, Thomas Middleton und William Rowley, geholfen. Massinger's dram. Werke verdienen die Aufmerksamkeit, mit der man sie, nachdem sie beinahe in Vergessenheit gerathen waren, seit der Mitte des vor. Jahrh. wieder ans Licht gezogen hat. Der Plan seiner Dramen ist vollständig entworfen und die Einheit der Handlung glücklich mit der romantischen Mannigfaltigkeit der Scenen verbunden. Massinger hat mit kritischer Besonnenheit gearbeitet, wie Ben Jonson; aber er prunkt nicht wie dieser mit seiner Gelehrsamkeit. Unter seinen 17 Schauspielen zeichnen sich besonders einige Trauerspiele und Tragicomödien aus; letztere haben die größte Aehnlichkeit mit denen von Beaumont und Fletcher. In der poetischen Darstellung der Leidenschaften, steht er keinem andern Dramatiker nach; aber in der tragischen Charakterzeichnung ist er weit hinter Shakspeare zurückgeblieben. Eine seiner Tragicomödien: Das Gemälde aus der ungarischen Geschichte, verdiente ungeachtet mehrere trefflichen Scenen den großen Beifall nicht, womit sie aufgenommen wurde. Weit mehr Beachtung verdient das Stück: Der Sclav; die Tragödie: die Märtyrin (The Virgin Martyr) ist ein schwaches Product. Ein anderes Stück: die unheilbringende Aussteuer (The fatal Dowry) kann man ein bürgerliches Trauerspiel nennen, es gehört zu den frühesten dieser Art und hat wenig poetisches Verdienst. Das gelungenste Stück von ihm ist Der Herzog von Mailand, voll dram. Lebens und trefflicher Darstellung der Leidenschaften. Zum Komischen hatte er weniger Anlage; doch zeichnet sich unter seinen Lustspielen: Die Bürgerfrau (The City-Madam) besonders aus. — Thomas Middleton arbeitete gleichfalls mit Ben Jonson, Fletcher, Massinger, Dekker und Rowley in Gemeinschaft. Er schrieb meist Comödien; blos 2 Tragödien: — The Changeliug (der Wechselbalg) und Women beware Women (Weiber hütet euch vor Weibern) — und 2 Tragicomödien: — The Phoenix (der Phönix) und The Witch (die Hexe). — Humor, Witz und Charakteristik sind seiner Comödie eigen; in der Tragödie Pathos, doch mit wenig Würde und Erhebung; aber in vielen seiner Stücke, besonders in der Hexe, eine Stärke und ein Umfang der Einbildungskraft, die ihn achtbar unter den Romantikern machen. Gelehrte Engländer haben vermuthet, daß die Hexe früher entstanden sei als Macbeth und dessen Hexenscenen veranlaßt habe. Allerdings findet sich auch im Macbeth ein Lied, welches nicht von Shakspeare, sondern von Middleton herrührt. Beider Hexen sind jedoch — einige populäre Beschwörungsformeln ausgenommen — wesentlich

verschieden. Von Middleton's Stück: Der Mayor von Quinborough hat Regis einige Scenen in seinem Shakspeare-Almanach übersetzt mitgetheilt.

Diese Dichter stellen uns die Hauptrichtungen der dram. Poesie jener Zeit dar; eine zahllose Menge, unter denen vorzügliche Talente, wie Rowley, Dekker, Marston, Ford, Webster, Chapman, Shirley und v. A. schlossen sich ihnen mit mehr oder minderem Glücke an. Einzelne Celebritäten nur tauchten unter den Schausp. jener Zeit empor wie Alleyn, William Kempe, Shakespeare, Burbadge, Lowis, Thomas Heywood u. A. Unterdessen entwickelten sich die puritanischen Streitigkeiten; die Republikaner siegten, Karl I. ward enthauptet, Cromwell bemächtigte sich der Herrschaft; dem frommen Sinn der Puritaner war das Theater ein Gräuel; die eingerissene Schamlosigkeit, die, von Beaumont und Fletcher zuerst fixirt, immer fortdauerte und, wie in Dekker's Stücken, sogar Bordellscenen nicht vermied, gab eine starke Berechtigung zu dieser bornirten Ansicht; 1647 wurden die Theater durch ein Gesetz geschlossen und blieben es bis zur Rückkehr der Stuarts 1660. Als nach der Reaction gegen die Puritaner die königl. Familie sich wieder nach London zurückbegab, brachte sie von Frankreich auch eine Vorliebe für den franz. Geschmack mit. Der Hof glaubte seinen Unterschied vom Puritanismus nicht besser an den Tag legen zu können, als wenn er die Sittenstrenge desselben durch Ausgelassenheit und Frivolität in franz. Form gleichsam parodirte. Und nicht allein auf London beschränkte sich diese Umwälzung; die Provinzialstädte eiferten der Hauptstadt und dem Hofe nach Kräften nach, bauten und restaurirten die Theater und weihten sie zu Tempeln der Sittenlosigkeit. Man kann diese Epoche als die der Gründung des engl. Provinzialtheaters betrachten, wie bedauerlich auch die Richtung derselben anfangs gewesen sein mag. Zwei Dichter waren es besonders, welche den Uebergang aus dem romantischen Geist der 2. Periode in den künstlichen der 3. machten, Davenant und Dryden.

William Davenant (1605 bis 1668 s. Avenant), angeblich Shakspeare's natürlicher Sohn, wurde dem Hofe Karls II. durch die geschmackvollere und prunkendere Einrichtung des Theaters wichtig. Für die dram. Poesie war er zwar in mannigfacher Weise thätig, aber nicht das Poetische war es, wodurch er bildend einwirkte, sondern das Theatralische, worauf er sich sehr gut verstand. Die frühere Einrichtung der Theater war gar zu einfach; Davenant sorgte für die Illusion durch schöne Decorationen, durch prächtige Anzüge, durch Tanz und Musik. Er wirkte sich zuerst bei der neuen Regierung die Erlaubniß aus, musikal. Unterhaltungen geben zu dürfen, aus denen bald Schauspiele wur-

den, die man Opern nannte. So legte er den Grund zu der engl. Oper. — John Dryden (1631 bis 1701) der sich besonders durch die Eleganz seines Styles und Verses auszeichnete, versuchte sich in mehreren Dichtungsarten; doch war sein reichstes Gebiet das Drama, worin er mit Umarbeitungen älterer Stücke, Opern, Lustspiele, Trauerspiele, Tragikomödien nach allen Seiten hin thätig war. Er besaß die Gabe, dem überall her Entlehnten einen gewissen Schein der Neuheit zu geben. Drydens Plane sind bis zur Abgeschmacktheit unwahrscheinlich, und die Charaktere unwahr und ohne Consequenz; am meisten gefallen sie sich in herrischen Großprahlereien. Der Ausdruck ist abwechselnd platt und bis zum Unsinn bombastisch, häufig auch beides zugleich; an schamloser Unanständigkeit gibt Dryden früheren Extremen nichts nach. Seinen Witz läßt er in geschraubten Sophistereien, seine Phantasie in übel angebrachten weitläufigen Gleichnissen glänzen. Dryden bildete die technische, formelle Seite der Poesie aus; allein zu der Glätte und conventionellen Zierlichkeit der franz. Poesie kamen die Engländer nicht, am wenigsten im Drama, wo die ältere romantische Gestaltung zwar in Umarbeitungen verzerrt, doch nie ganz verwischt werden konnte. Namentlich erhielten Otway und Lee den kräftigern, charakteristischen Ton. Thomas Otway (1651 bis 1685) zeichnete sich sowohl im Trauerspiel als auch im Lustspiel aus. Er lebte in Armuth und starb, wie erzählt wird, den Hungertod. Nathanael Lee (1657 bis 1695) war im Leben noch unglücklicher als Otway: er wurde nämlich wahnsinnig und das Excentrische seiner Natur spiegelte sich auch in seinen dram. Productionen ab, deren tragisches Pathos in seinen übertriebenen Metaphern nicht selten krampfhaft und unnatürlich ward.

Seit der Restauration und seit der wachsenden Einwirkung der franz. Literatur auf die engl. sonderten sich das Komische und Tragische immer mehr; ja selbst die prosaische und rhythmische Form trennten sich für diese Gebiete. Das Lustspiel nahm den Charakter der Zeit in allen seinen Abstufungen in sich auf. Von dem Zeitalter Karls II. bis zur Königin Anna ist ein allmähliger Fortgang der Sittlichkeit sichtbar. Endlich als sowohl die Handlung wie die Diction nach Sittlichkeit strebten, ward das Lustspiel in demselben Sinne moralisch, wie bei den Franzosen: es sollte belehren und bessern. Der geistreiche Sheridan ist der Gipfel dieser Tendenz. So gestaltete sich das Lustspiel bei Gay, Farquhar, Wicherley, Vanbrugh, Congreve, der Aphra Beer, der Susanna Centlivre 2c. Manche der zahllosen Stücke dieser Epoche waren im höchsten Grade ausgezeichnet, z. B. Gay's „Bettleroper," mit der er zunächst das ital. Sing=

spiel verspottete, schilderte die Spitzbuben, den Pöbel und die schlechte Polizei Londons, alle Wüstheit, Schlechtigkeit und rohe Lustigkeit dieser Regionen mit unübertrefflicher Wahrheit. Späterhin, bei Foote, Garrick, Goldsmith, Colman, Cumberland wurde das Lustspiel immer edler und im Ton mannigfaltiger — Die wichtigsten Stücke dieser Periode sind uns durch Uebersetzungen bekannt; s. die „Uebersetzungsbibliothek engl. Lustspieldichter (Leipzig, Hinrichs)“ worin einige Stücke von Sheridan und Farquhar trefflich übersetzt und bereits zwei die Lustspiele von Knowles erschienen sind. Das Trauerspiel bildete sich immer mehr nach dem franz. Drama und steht an Tiefe, Reichthum und Glanz dem Lustspiel nach. Doch bewahrte die Erinnerung an die ältere Tragödie vor einer solchen Erkältung und Vernüchterung des Pathos, wie sie in Frankreich herrschend war. Manche der genannten Lustspieldichter, wie Congreve, dichteten auch Trauerspiele; Andere, wie die Dichterin Susanna Centlivre, begingen mit dem Trauerspiel nur einen jugendlichen Mißgriff, von dem sie bald zurückkamen, sich ihrer eigentlichen Sphäre, dem Lustspiel, zuzuwenden. Die Neigung sich der älteren Tragödie anzuschließen, trat am Entschiedensten bei Rowe hervor. Dem franz. Ideal huldigte besonders Joseph Addison (1672 bis 1719). Sein „Cato“ wurde von ganz Europa bewundert, weil er edle Empfindungen in würdiger Sprache vorzutragen verstand. Aber das ist auch Alles; das Stück ist frostig, ohne einen einzigen wahrhaft erschütternden Moment. Das Ansehen dieses Cato wirkte unberechenbar auf das Studium der griech. Tragiker, denen Thomson, Young, Mallet, Glover, Mason, Hayley nacheiferten; doch vermochten sie keine Reaction zu erzeugen, weil ihre Stücke nicht aufführbar waren. Desto glücklicher war die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels. Lillo, ein Goldschmied in London, der 1739 starb, wird gewöhnlich als der Begründer desselben angesehen, aber mit Unrecht, denn schon vor Shakspeare und zu seiner Zeit, finden sich einzelne Stücke, die völlig denselben Charakter haben, z. B. die Mordgeschichte des Arden von Fewersham, die auch Lillo kurz vor seinem Tode zu bearbeiten anfing. Lillo's „Georg Barnwell“ oder „der Kaufmann von London,“ worin ein liederlich Leichtsinniger endlich zum Verbrecher wird und dem Galgen anheimfällt, einfach geschrieben, mit den Zufälligkeiten des gewöhnlichen Lebens, erschien Vielen damals als ein Meisterwerk. Unter den komischen Opern nach franz. Art, die sich auf dem e. T. behaupteten, nachdem man die Versuche, auch die heroische Oper zu nationalisiren aufgegeben hatte, erschienen während dieser Periode mehrere ganz artige, aber kein Meisterwerk. Die Theaterstücke dieser

Art von Fielding, dem Romandichter, konnten selbst bei dem Namen des Verfassers nur eine vorübergehende Celebrität erhalten. Die von Charles Coffey, einem Irländer, fanden wegen ihrer Rohheit, keine günstige Aufnahme, ob man ihnen gleich komische Munterkeit und dram. Leben zugestand. Die Opern von Coffey sind auf das deutsche Theater gewandert durch Umarbeitungen von Weiße, z. B. „der Teufel ist los" und „der lustige Schuster." Beliebter wurden die komischen Opern des Irländers Isaac Bikerstaffe. In Beziehung auf ausgezeichnete Darsteller ist die 3. Periode die reichste; gleich nach der Wiederherstellung des Königthums finden wir Cox, Harris, Kynaston, besonders wegen seiner Schönheit berühmt, Lacy und Medbourn; etwas später Hart und Mohun, Colley und Theophilus Cibber, Mountfort, Bowmann, Betterton und seine Gattin und die Mrs. Oldfield, Fryer, Vanbruggen, selbst die berüchtigte Clarke war nicht unberühmt. Im Anfange des 18. Jahrh. waren berühmt Barton Booth, Wilkes, Farquhar, Macklin, Powell und die sehr schöne Mrs. Horton; bald nachher erschien Garrick, einer der größten Schausp. aller Zeiten, der alle seine Zeitgenossen überragte und eine Umwälzung der Darstellungskunst hervorrief; neben ihm werden genannt Aston, Spranger Barry, Beard, Miß Clive und Miß Bellamy, Mrs. Siddons, Foote, Griffin, Havard u. m. A.

Die 4. Periode der Geschichte des engl. Theaters geht vom Beginne dieses Jahrh. bis auf die Gegenwart; sie bringt uns nicht viel Tröstliches und können wir uns daher kurz mit ihr abfinden. Der großartige Aufschwung, den die engl. Poesie mit dem Schlusse des 18. Jahrh. nahm, hat sich leider nicht auf das Drama erstreckt. Byron's, Scott's, Moore's dram. Arbeiten sind unbedeutend im Verhältniß zu ihren übrigen Leistungen. Das Studium Shakspeare's oder vielmehr sein Cultus, hat dem engl. Th. sein kräftiges, gesundes Leben nicht wiedergegeben. Die Tragikomödien von Sheridan Knowles, von Bulwer, Shiel, gut oder schlecht gerathene Melodramen, Werke eines Abends, der keinen Morgen hat, ermangeln hauptsächlich der Realität, der Beobachtung, der Energie und der Natürlichkeit. Wordsworth, geflüchtet in die ehrwürdige Einsamkeit seines Alters, ist der eigentliche poetische Gott, den das engl. Drama, ohne es selbst zu wissen, verehrt; seine sentimentale Analyse, seine rührende und sich in's Weite verirrende Träumerei, seine Betrachtungen über die Leiden des Lebens sind es, die, eindringend in die dram. Sphäre, durch eine elegische Atmosphäre die Lebensluft der Bühne ersetzt haben; ein unheilbarer Fehler, entsprungen aus dem Altern der Kunst. Das Geheimniß des dram. Genius entschlüpft den

Byron, W. Scott, Coleridge, Lamb, Lewis; die eingeschlummerte Fee erwacht nicht mehr. Maturin's „Bertram" ist ein Melodrama; alle Stücke Byron's haben nur Eine Person, Lord Byron selbst, und bleiben, wenn auch in eigenthümlich anziehender Weise und reich an psychologischen Motiven, zwischen der Elegie und dem Dithyrambus schweben. Es sind schöne Stellen in Milman's Fazir, Belsazar, Martyrs of Antiochia und in der Zerstörung Jerusalems. Mrs. Bailie schreibt Tragödien, die, obgleich es ihnen am Fortschritt der Handlung fehlt, oft beredt sind. Dem ganzen Drama fehlt es an Realität, an Leben, und folglich an Dauer. Byron's Sardanapal wie Coleridge's Rache haben Werth und Interesse nur für die Lectüre. Hervorzuheben ist Shelley's Tragödie: die Cenci, obgleich auch sie der Bühne nicht angepaßt ist; aber hochtragische Elemente sind ihr auf keine Weise abzusprechen. Sir Lytton Bulwer's Dramen, die Herzogin von Lavallière, die Dame von Lyon, Richelieu und der Seecapitain sind unsern deutschen Lesern bekannt und auch sogar, als hätten wir selbst nichts Besseres, über die deutschen Bühnen gegangen, was sie freilich nicht verdienen. Bulwer ist Romandichter, doch kein Dramatiker. — Sheridan Knowles, lange Zeit Schausp., hat seine Erfahrungen ausgebreitet, hat Dramen reich an Ereignissen verfertigt und das Interesse erregt durch eine manchmal poetische, oft übertriebene Berufung an die Schmerzen und Leidenschaften des häuslichen Lebens. Von seinen Tragödien und Schauspielen nennen wir: Virginius, Cajus Grachus, Tell. Den Charakter von Melodramen tragen: die Gattin, die Tochter, das Mädchen von Mariendorpt. Seine Lustspiele: die Liebesjagd, der Bucklige, Weiberwitz und der Bettler enthalten effectreiche Stellen; besonders ausgezeichnet ist der Bettler, der oft an das shakspearesche Lustspiel erinnert. Richard Lator Shiel, nicht ohne Talent, schrieb für die große Schauspielerin O'Neil seine Stücke The apostate und Evandre voll Rhetorik und Leidenschaft; in leichten humoristischen Stücken zeichneten sich John O'Keefe und George Colman aus, deren Stücke populär wurden und die kleinen Theater füllten. Noch sind als Dramatiker zu nennen: Talfourd, Verfasser von 2 Tragödien im antiken Gewande: Jon und der athenische Gefangene; die, so einfach sie sind, durch die ruhige Schönheit ihres Styls Eindruck auf der Bühne machten. Taylor, Dichter des Artevelde, Jerrold (Daves in a cage), James (Blanche of Navarre), Landor, mit 2 Tragödien: Andrea of Hungary und Giovanna of Naples; endlich Harneß und Browring. Außerdem gibt es noch eine Menge dram. Schriftsteller, welche für die Composition klei-

nerer Stücke jeden Genres bei den Theatern angestellt sind, wie John Tobin, Thomas Morton, Planche, der Verf. des Textes zum Oberon, Buckstone u. A. Mrs. Buttler (Fanny Kemble) hat seit dem Stern von Sevilla, einem Trauerspiele, nicht ohne Talent und manche schöne Stellen enthaltend, welches theilweise in den Willkomm'schen Jahrbüchern übersetzt mitgetheilt ist, nichts wieder von sich hören lassen. Ueber die Christmas-Pantomimes und die Easterpieces, jene beliebten volksthümlichen Arlequinaden und Zauberballets, s. die betreffenden Artikel. Die theatral. Darstellung versuchte in den letzten Jahren einen neuen Aufschwung zu nehmen; der große Schausp. Macready, Pächter des Covent Garden, hatte bedeutende Talente um sich versammelt und wirkte besonders für die Wiederbelebung der shakspeareschen u. a. classischen Stücke, wie er auch, nicht ohne den Beifall des Publikums, mehrere Dramen von Byron in Scene setzte. Sein kühnstes Wagstück war, als er Shakspeare's halb epischen Heinrich V. aufführte; doch erhielt sich das Drama nur durch die prachtvollen Decorationen und seinen patriotischen Inhalt und zwar nur kurze Zeit. Doch sein Unternehmen scheiterte an der jetzigen Mode der vornehmen Welt, das Theater nicht zu besuchen. Die Königin geht fast nur in die ital. Oper und als es ihr einmal einfiel ins Covent Garden Theater zu gehen, sahe sich Macready genöthigt, ihr den Eintritt verweigern zu lassen, denn — sie hatte den von 500 auf 300 L. herabgesetzten jährlichen Miethzins für die königl. Loge nicht entrichtet; freilich bezahlte sie ihn endlich, doch sieht man aus diesem kläglichen Beispiele, wie ein so wahrhaft großartiges Streben, wie es Macready zeigt, von oben her anerkannt wird. *) Auch hat Macready Covent Garden aufgeben müssen und ist jetzt am Drury Lane thätig. Nobler als die Königin betrug sich Sir Lytton Bulwer gegen ihn, der ihm das Honorar für ein neues Stück zurücksendete. Zu den bedeutendern Schausp. dieser Periode gehören vor allen Kean, Young, Mrs. Hartley, Sheridan Knowles, Knight, die Familie Kemble und gegenwärtig, außer Macready, der jüngere Kean, Matthews, Mrs. Warren und Mrs. O'Neil. Ueber die äußere Gestaltung des engl. Th. vergl. besonders den Art. London. Alsdann

---

*) Nach neuern Nachrichten soll die Königin das wahrhaft engl. Drama nach Kräften protegiren. Und man muß dabei bedenken, daß diese Beherrscherin einer halben Welt von ihrer 398000 L. betragenden Civilliste nur über 26000 L. baares Geld zu verfügen hat, sie also nicht Hunderttausende dem Theater zuwenden kann. D. R.

vergl. außer den in diesem Art. genannten Hülfsquellen nach: Hone, the ancient mysteries, 1823; Haslewood censuria literaria; Lewis Gotspede, authologia comica, 1638; Nordens speculum Britaniae, 1593; Colley Cibber, apologie of my life; Chetwood, history of the english stage; Davies, the life of Garrick; the History of English Poetry by Thomas Warton. A new edition. Lond. 1824. IV Vols. (Dieses Werk geht aber nur bis auf die nächsten Vorgänger Shakspeare's.) — Geschichte der (engl.) Poesie und Beredsamkeit. Von F. Bouterwek. 7. und 8. Bd. Göttingen, 1809 bis 10. — Cours de littérature française par Villemain. Paris 1833 ff. (worin der Verf. auch von der engl. Lit. handelt.) — Essai sur la littérature anglaise par Chateaubriand. Paris 1836. — Annals of the Stage to the Restoration; and, History of English dramatic Poetry to the Timė of Shakspeare, by J. Payne Collier. 3 Vols. Lond. 1831. (Das beste und vollständigste Werk über diesen Gegenstand.) Vorlesungen über dram. Kunst und Literatur von A. W. v. Schlegel. 3 Bde. 1813 und Solger's Recension derselben in Solger's nachgelassenen Schriften und Briefwechsel. 2 Bde. Leipzig, 1823. Ferner die betreffenden Schriften von Tieck. Les origines du Theâtre moderne, par Ch. Magnin. Paris, 1838. — The Origin of the English Drama Edited by Hawkins. Ox. 1773. III Vols. Select Collection of old Plays. Edited by Dodsley. 1744. A new edition 1760. XII Vols. — Mehrere Sammlungen von 5 bis 6 Stücken. Es wird hinreichen die neuste dieser Art anzugeben: A Collection of English Miracle Plays aud Mysteries. By Will. Marriot. Basel and Leipzig, 1838. — Shakspeare and his Times By Nathan Drake. II Vols. Lond. 1818. — Ueber Shakspeare's dram. Kunst und sein Verhältniß zu Calderon und Goethe. Von Dr. Herrmann Ulrici. Halle, 1839. — Die Zahl der Schriften über Shakspeare ist unendlich. Ueber seine Zeitgenossen findet man das Wichtigste in den Ausgaben ihrer Werke von Gifford, Dyce, Cornwall, Campbell 2c. Ueber die engl. Literatur der Gegenwart lieferte Philarète Chasles in der Revue de deux Mondes (1839) eine treffliche Uebersicht, welche auch in den „Blättern zur Kunde der Literatur des Auslandes" (1839, No. 85 bis 94) im Auszuge übersetzt mitgetheilt ist. Außerdem vergl. die einzelnen, auf das engl. Th. sich beziehenden Art. wie Christmass-pantomime, Clown, Dresscircle, Dropscene, Easter-piece, u. s. w. (S.)

English Opera House (Theatre royal), ein Th. 2. Ranges in London, s. d.

Engst, 1) (Joh. Jacob Michael), 2) (Caroline

Louise, geb. Riesen), dessen Gattin, Beide gebildete Künstler um die Mitte des vor. Jahrh. 3) (Christine Marie Dorothea, geb. Rouillon) zu Dresden geb. 1756. Sie debutirte 1774 zu Braunschweig als Leonore im Postzug, war 5 Jahr bei der Koberwein'schen Gesellschaft, dann in Regensburg und Manheim, und kam 1790 nach Berlin, wo sie als Franzisca in Schröder's Victorine deb., 1793 trat sie als Wilhelmine in Jünger's Entführung zum letzten Male auf, ging nach Frankfurt a. M. und starb das. 1795. In letzterwähnter Rolle sah sie Schröder, der in seinen Reisebriefen über sie sagt: „Die Beste dieses Theaters, wohl die Beste, die ich auf meiner ganzen Reise gesehen. Mienenspiel, Bewegungen, Ausdruck, alles sehr brav. Auch in Gesellschaft zeichnet sie sich durch feine Lebensart aus." — Meyer, Schröders Biograph, fügt hinzu: „Was würde Schröder erst gesagt haben, wenn er ihre Milford und Amaldi, ihre (welche Verschiedenheit!) Amme in den Milchbrüdern gesehen hätte. Natur und Kunst vereinigten sich in ihr für den Triumph des Lustspiels. Die Bühnen des Auslandes haben mir nichts Vollkommneres vorgeführt." — Ihr Spiel war identisch mit ihrem Lebenswandel. 4) (Louis v.) geb. in Liefland um 1800, spielte einige Zeit bei kleineren Gesellschaften, bis er 1825 als 2. Liebhaber nach Weimar kam, wo er noch engagirt ist. Allmählich ist er in das Fach der gesetzten Liebhaber und Bonvivants übergegangen und altenirt zuweilen mit Durand (s. d.). Hübsche Figur, Bühnengewandtheit und eine glückliche Auffassungsgabe unterstützen sein natürliches Talent. Früher war E. auch ein sehr gewandter Tänzer und übernahm die Soli's in Balleten. (Z. F.)

Enkyklion (Garder.), so v. w. Ampechone.

Ennius, Lustspieldichter, den die Römer den Vater ihrer Poesie nennen, geb. zu Rudiä bei Tarent in Calabrien (Groß-Griechenland) um 239 v. Ch. ward mit griech. Sprache und Literatur vertraut, wurde mit dem röm. Bürgerrecht beschenkt und starb 70 Jahr alt am Podagra. Die von ihm noch erhaltenen Bruchstücke, welche zuletzt von Spangenberg, Leipz. 1825, herausgegeben sind, verrathen Kraft und Feuer und große Lebhaftigkeit des Geistes, während die Rauhigkeit und Härte der Sprache seiner Zeit zugerechnet werden muß. Als dram. Dichter versuchte er sich in der Tragödie und Comödie, jedoch nach griech. Mustern; die namentlich aus seinen Tragödien noch übriggebliebenen Stellen lassen vermuthen, daß sie reich an schönen Sentenzen und tiefen Blicken in das menschliche Herz waren. (W. G.)

Ensaya (Theaterwes.). Die Proben des span. Theaters. E. de papel, die Leseprobe; E. del arreglamiento, Ar-

rangirprobe; E. de teatro, Theaterprobe; E. general, Generalprobe; E. contrajes, Probe im Costüm. (L. S.)

Ensemble (franz., zusammen, mit einander, vereint). Jedes in sich abgeschlossene Kunstwerk kann nach seinem E. beurtheilt werden, d. h. in Bezug auf seine Gesammtwirkung, ohne Rücksicht auf die einzelnen Theile desselben. Kein Kunstwerk bietet aber für diesen Standpunkt der Beurtheilung so auffordernde Seiten dar, als das dram., sei es nun das Werk des Dichters, ohne Rücksicht auf scenische Darstellung oder diese Darstellung als selbstständige Vollendung und Abgeschlossenheit des Dichtungszweckes, weil die in sich selbst verschiedensten Materialien an Personen und Dingen zu einem bestimmten Zwecke zusammenwirken. Im concreteren Sinne versteht man unter E. das Zusammenspiel der Schausp., so wie das Gelingen einer Darstellung in allen ihren Theilen bis auf das scenische Beiwerk herab. Dies wird nach den Grundsätzen der Theaterschule des Conservatoire in Paris dadurch erreicht, daß alle auf der Bühne anwesenden Personen dazu beitragen, die Kraft und Bedeutung des Vorgehenden zur Anschauung zu bringen. Hierin liegt allerdings die ganze Aufgabe des E., doch reichen die Mittel an Personen und Dingen nur bei wenigen Bühnen zu, dies zu erreichen. Wenn die Persönlichkeiten der Darsteller vollständig zu ihren Aufgaben passen, keiner durch sein Spiel seiner Aufgabe eine größere Bedeutung verleiht, als ihr im Verhältniß zum Ganzen zusteht, die Rollen vollständig gewußt werden, durch Proben eine bestimmte Fertigkeit erreicht worden ist, und durch längeres Zusammenwirken die Schausp. gegenseitig ihre Intentionen herauszufühlen oder auf die Nüancen des Mitspielers einzugehen gewohnt sind; auch das Beiwerk an Statisten, Decoration, Costüm u. s. w. nicht stört, sondern die Gesammtwirkung unterstützt, so ist ein gutes E. erreicht. Selten, sehr selten ist dies E. unbedingt in allen Vorstellungen selbst der ausgezeichnetsten und reichbegabtesten Bühne zu finden; denn bei dem täglichen Wechsel der Aufgaben ist es unmöglich für Alle, eben immer nur das Geeignete zu finden. Dagegen findet sich im Einzelnen oft ganz unerwartet höchst Beachtenswerthes. So hatte das National-Theater in Berlin unter Iffland ein vortreffliches E. für das Familiengemälde, Hamburg in den Jahren 1820 bis 25 ein ausgezeichnetes E. im feinen Lustsp., das Théâtre des Variétés immer ein merkwürdiges E. für die Pariser Volksposse, das königstädter Theater in Berlin zur Zeit der Sonntag ein vielbesprochenes E. für die ital. und leichte franz. Oper. Das E. ist auch häufig die Folge der Wirksamkeit eines bedeutenden Schausp.s, nach dessen Art die Umgebung sich unwillkürlich bildet. Viel zu einem guten E.

kann die Regie thun, doch wird sie sich meist, wo künstler. Capacitäten fehlen, nur auf das materielle „Gut zusammen gehen" beschränken müssen. Dieselben Darsteller, die ein Kotzebuesches Rührstück mit der vollständigsten Wirkung beleben, können gänzlich unfähig für das E. in einer Braut von Messina, einer Iphigenia sein; ja es ist eine gewöhnliche Erscheinung, das E. in einer Gattung mangelhaft zu sehen, wo bei derselben Bühne es allen Anforderungen in einer anderen Gattung entspricht. — Bei neuern Stücken findet man das E. häufiger, als bei denen des älteren Repertoirs, weil eine größere Sorgfalt beim Einstudiren derselben waltet und das Ganze einer ersten Darstellung belebender auf alle Mitwirkenden und steigender auf ihre Fähigkeiten wirkt. Auch das Publikum empfängt bei den ersten Aufführungen mehr den Gesammteindruck des dram. Kunstwerkes als später, wo das Interesse sich nur noch an die Ausführung der einzelnen Rollen knüpft. Hier finden keine Vergleiche statt, hier hat jeder Darsteller nur seine Geltung mit Rücksicht auf den Gesammtzweck des Dichterwerkes; das Publikum sieht und fühlt nur, was geschieht, ohne durch Erinnerung an früher Gesehenes aufgefordert zu werden, den Vergleich anzustellen, wie es geschieht. Darum sind Gastrollen von entschieden ungünstigem Einflusse auf das E. einer Darstellung. Hier ist kein gegenseitiges Verstehen möglich, Alles geschieht eben nur um die Befähigung des Einen Darstellers zu dieser besonderen Aufgabe zu bekunden, und ist diese glänzend, so steht Alles neben derselben im Schatten. Das E. bei einer solchen Vorstellung könnte nur ein Fremder beurtheilen, der die Leistungen der Bühne zum Erstenmale sieht; der Einheimische kommt vor lauter Vergleichen gar nicht zum Bewußtsein eines guten oder schlechten E.s. Die erste Bedingung, um ein gutes E. zu erreichen, ist die gewissenhafte Besetzung der Rollen nach der natürlichen Begabtheit der einzelnen Darsteller. Ist man zu Versuchen gezwungen, legen contractliche Ansprüche den Absichten der Direction Fesseln an, muß wohl gar ein Schausp. eine neue Rolle bekommen, weil er gerade nichts zu lernen hat, während der Geeignetere zu viel beschäftigt ist; so sind dies Uebelstände, die freilich unabweislich und in den socialen Verhältnissen des Theaterlebens gegründet sind, aber sie machen eben ein gutes E. unmöglich. — Es ist damit nicht gesagt, daß jede Aufgabe auch gleich auf das Ausgezeichnetste gelöst werden soll; im Gegentheil, auch in der Beschränktheit ist ein E. möglich, während es gerade da zerstört wird, wo einzelne Rollen so vortrefflich dargestellt werden, daß alles Uebrige nicht hinanreicht; sondern nur das Geeignete, Zusammenpassende werde gewählt. Zwei Schausp. neben einander beschäftigen zu wol-

len, die sich im Leben feindlich gesinnt sind und Charakterschwäche genug zeigen, dies öffentlich zu affichiren, tödtet jedes Zusammenspiel, namentlich bei Frauen. Man tadelt zwar ein solches Verhältniß mit Recht als unverträglich mit den Ansprüchen der Kunst; kann man aber die Menschennatur ändern und soll die Direction nicht darauf bedacht sein, dem Publikum den reinsten ungetrübtesten Kunstgenuß zu bereiten? — Oft ist es günstig, Rivalitäten dem Publicum in unmittelbarer Wechselwirkung vorzuführen, ob aber das E. bei diesem Wettlaufe gewinnt, ist eine andere Frage. Die zweite Bedingung für ein gutes E. sind gute Proben. Bei dem tollen Gewirre des täglichen Spielens ist es freilich in Deutschland nicht möglich ein Stück mit solcher Sorgfalt einzustudiren, als dies in Frankreich geschieht (s. Proben), und in derselben Ausdehnung wie dort, dürfte es auch hier kaum nöthig sein, weil der deutsche Schausp. gewohnt ist, seine Rollen zu Hause zu lernen, der franz. aber dies ausschließlich auf den Proben thut; aber man sollte dann auch nicht eher eine zweite Probe machen, bis man sich überzeugt, daß die Rollen auf der ersten Probe gewußt sind. Auf das E. einer Darstellung wirken zu wollen, wenn der Souffleur jedem Schausp. seine Rolle während der Proben noch vorliest, dürfte von Seiten des Regisseurs ein vergebliches Bemühen sein; denn ein künstler. Behandeln der Darstellung ist erst dann nützlich, wenn das materielle und technische überwältigt ist. Das Feld der Nüancen, der Pausen, des Einfallens u. s. w. kann nur dann vom ordnenden Einfluß des künstler. Vorstandes mit Erfolg bearbeitet werden, wenn die Darsteller Herren ihrer Rollen sind. Das abgeschlossene Studium der Rolle von Seiten jedes einzelnen Darstellers hat ihn, wenn er anders überhaupt Künstler, nicht theatral. Handlanger ist, so mit der Aufgabe vertraut gemacht, daß er Bedeutungen, Nüancen, vervollständigendes stummes Spiel da anbringt, wo das Lesen des Stückes in der Leseprobe es kaum ahnen ließ. Diesen verschiedenen Wünschen und Ansprüchen: an Stellung, förderndes Spiel der Mitunterredner, Pausen u. s. w., welches nun jeder Einzelne mit auf die Probe bringt, von Seiten des Regisseurs, der den Eindruck des Ganzen empfängt und die Gesammtheit der Dichtung sich vor seinen Augen entwickeln sieht, zu entsprechen; hier zu mildern, dort anzuspornen, ist eigentlich die höhere geistige Wirksamkeit der Probe und durch diese wird das so wichtige E. erreicht. — Eben so wichtig als das E. der spielenden Personen, ist aber auch das des scenischen Beiwerks, die augenfällige Zusammengehörigkeit mit dem Ganzen der Darstellung. Die genaue Abrichtung der Comparsen, besonders wo diese einzeln zu erscheinen und irgend etwas anders

außer ihrer Erscheinung zu verrichten haben, sei stets eine Hauptsache des ordnenden Vorstandes. Die Erscheinung derselben vor den spielenden Personen, ihr Antheil an dem, was vorgeht, ihr Aussehen, ihr Benehmen u. s. w. werde nicht dem Zufalle oder der Anleitung eines Unterbeamten überlassen. Man sehe in dieser Beziehung die correspondirenden Artikel. Rein materieller, ja man möchte sagen, polizeilicher Natur ist die Aufsicht während der Vorstellung in Rücksicht auf Nachlässigkeiten, Uebelwollen, schlecht angebrachten Scherz u. s. w. Das Lachen und Unterhalten der Nebenpersonen in wichtigen Momenten, die gleichgiltige, antheillose Stellung derselben, das gedrängte, eilige Auf- und Abtreten des Chors und der Comparsen u. s. w. u. s. w. und manche andere dem Schausp. nur zu wohl bekannte Uebelstände, müssen stets strenger Rüge gewärtig sein; da das Publikum mehr bemerkt als man glaubt und durch den kleinsten Vorgang dieser Art die Täuschung gewaltsam gestört wird. (L. S.)

Enter (englisch, er tritt ein, von dem v. a. to enter, Techn.), bezeichnet auf der engl. Bühne den Auftritt einer Person. In der scenischen Einrichtung findet man häufig die Bezeichnung ent. p. s. und ent. opp. p. s. oder enter prompters side. (Auf der Seite des Souffleurs, der bekanntlich auf der engl. Bühne an der Seite des Theaters, dicht hinter dem Proscenium seinen Platz hat) und enter opposite prompters side (auf der dem Souffleur gegenüber liegenden Seite). Daher auch das Wort Entrance, Eingang auf die Bühne zwischen den Coulissen, und zwar upper entrance zunächst dem Proscenium, und second entrance die der Decoration (flat) zunächst befindliche. Ueber eine nur der engl. Bühne eigenthümliche Entrance s. Auftritt, 1ster Band Seite 170. (L. S.)

Enthusiasmus (Aesth.), ein aufgeregter Gemüthszustand, erweckt durch die innige Theilnahme an etwas Liebem und Vollkommenem. Wo der E. nicht auf wirklich Vollkommenes begründet ist, ist er Schwärmerei; er gehört übrigens zu den Affecten, und nur lebhafte, thätige Geister sind desselben fähig; vergl. Begeisterung, Ecstase, Exaltation. (B.)

Entlassung (Theaterw.), plötzliche, ohne den contractlich vorbehaltenen Kündigungstermin, erfolgt zuweilen als Repressalie gegen schwere Contracts-Contraventionen, die jedoch im Contracte selbst benannt sein müssen. Die Auflösung des Contractes auf gewöhnlichem Wege kann man nicht füglich E. nennen, da diese nur in einem durchaus dienstlichen Verhältnisse stattfinden kann. Doch wird häufig von der Polizeibehörde ein E.s-Schein vom abgehenden Schausp.

verlangt, ehe ihm sein Paß ausgehändigt wird; eine Maßregel, durch welche das Durchgehen der Schausp. verhütet werden soll. (B.)

Entrailles (franz., wörtlich Eingeweide), jouer avec e. heißt in der franz. Theatersprache mit Feuer und Begeisterung spielen. Einem Schausp., der das Publikum kalt läßt, fehlen die e. Der höchste Grad dieser e. wird auch bruler les planches, gleichbedeutend mit dem deutschen „Coulissenreißen" genannt. (L. S.)

Entréa (Tanzk.). Der erste (Anfangs) Tanz eines Balletes. (H...t.)

Entre-Act (Techn. u. Mus.). Zwischen-Act. Derjenige Theil einer Theatervorstellung, welcher zwischen dem Fallen und Wiederaufziehen des Vorhangs mit Musik ausgefüllt wird. Mißbräuche mancherlei Art herrschen in dieser Beziehung noch bei den meisten Theatern. Die Wahl der Musikstücke ist gewöhnlich dem Ermessen des ersten Violinisten, sogenannten Symphoniedirigenten überlassen, der aufs Gerathewohl nach einem anziehenden spannenden Actschluß ein Menuet von Kramer, Pleyel oder Wranitzky, oder in einem Lustspiel ein Adagio von Haydn spielen läßt. Bei dem großen Reichthum tüchtiger Compositionen für diesen Zweck von Lindpaintner, Henning, Schneider, Ries sollte die Wahl gewissenhafter sein. Ferner beginnt die Musik selten gleich nach dem Fallen des Vorhangs, was eigentlich wohl so sein sollte und endigt nach Gutdünken lange vor dem Wiederaufziehen desselben. Beides ist tadelnswerth. Mit dem Fallen des Vorhanges soll die passende Zwischenmusik beginnen und so lange fortdauern, bis der Inspicient von oben herab das Zeichen gegeben, daß auf der Bühne Alles zum unmittelbaren Wiederanfang in Bereitschaft ist; dann schließt der Symphoniedirigent musikal. richtig, nicht etwa beliebig in der Mitte einer rythmisch in sich abgeschlossenen musikal. Phrase, und der Vorhang hebt sich wieder. Das Herausgehen der Orchestermitglieder nach aufgezogener Gardine und das langsame Wiederhereinkommen, wenn die Zwischenmusik beginnen soll, das Suchen in den Noten u. s. w. sollte als störend für das Publikum nicht stattfinden und das Entfernen aus dem Orchester nur auf das dringende Bedürfniß beschränkt sein. Auf der Bühne hat der Inspicient während des E. das Nöthige für den nächsten Act zu ordnen, sich zu erkundigen, wann die etwa vorkommenden Umzüge beendet sind, und dem Orchesterdirigenten das Zeichen zum Aufhören der Musik zu geben. (L. S.)

Entrechat (Tanzk.), ein Tanzschritt, welcher während der Erhebung des Tänzers vom Boden gemacht wird

und in einem kreuzweise Übereinanderschlagen der Beine besteht. Ein Tänzer, welcher ein schwerfälliges und träges Bein hat, wird dieses pas nur langsam und unvollkommen ausführen, denn je mehr Lebendigkeit vorhanden ist, um so brillanter wird der E. — Im Allgemeinen ist beim Tanze die Gewandheit der Kraft vorzuziehen; ein feines Bein und eine bewegliche Sehne erleichtern die Erhebung vom Boden und das Schlagen des E.s von 3, 4, 5 bis 9 Schlägen; sehr wenige Tänzer bringen es zu 10 Schlägen. Einige Groteskränzer (es giebt deren wenige, seit unsere Tänzer sich dieses Genres bemächtigt haben) bringen den E. auf 12 Schläge; indessen vermögen diese Zöglinge der ital. Schule den E. nie so zu machen, wie ihn die franz. Schule erheischt; man bemerkt stets die Anstrengung, die sie machen, um sich zu erheben, ihre Arme und Körper ermangeln jener Grazie und unentbehrlichen Reize, die Jedem gefallen, der guten Geschmack hat. — Der E. ist gegenwärtig nicht mehr en vogue; es ist ein Tanzschritt, den die Eleven nicht eher ausüben dürfen, bis ihre physischen Kräfte es erlauben. (H...t)

Entrée, (franz., Eintritt, Tanzkunst), 1) s. Annonce 2. Band S. 107. 2) (Theaterw.). Freies E. also freier Eintritt. Das freie E. in den Zuschauerraum ist im Allgemeinen rechtmäßig den sämmtlichen darstellenden Mitgliedern einer Bühne zuständig, bedingungsweise deren Verwandten, oder sonst mit dem Theater in Verbindung stehenden Personen: Theaterdichtern, Theaterärzten, Zeitungsredacteuren u. s. w. Entweder sind bestimmte Plätze für die zum freien E. Berechtigten angewiesen, oder im Allgemeinen der Besuch des Parterres, beliebiger Logen, der Gallerie erlaubt. — Wünschenswerth wäre es für alle darstellenden Künstler, daß ihnen ein besonderer Platz im Zuschauerraume angewiesen würde, wie dies schon größtentheils bei den Frauen der Fall ist, damit sie nicht gezwungen sind, mit dem Publikum in Berührung zu treten. Die Berechtigung zum freien E. kann den darstellenden Mitgliedern nur dann entzogen werden, wenn schon alle Billets verkauft sind, der Anstalt also ein entschiedener pecuniärer Schade zugefügt werden würde. Einige Bühnen haben das Auskunftsmittel ergriffen, sämmtliche freien E. erst mit der Stunde des Anfangs der Vorstellung eintreten zu lassen, wodurch allerdings mancherlei vorkommenden Beschwerden vorgebeugt wird. Andere kündigen auf dem täglichen Schauspielzettel an, ob die freien E. gültig sind oder nicht und unterscheiden auch durch die hinzugefügte Clausel „ohne Ausnahme" gewisse Kategorien der zum freien E. Berechtigten. Von selbst versteht sich das freie E. außer für die oben Genannten, für den von der Behörde verordneten Censor, den wachthabenden Polizeibe=

amten und dessen Gehülfen, die Beamteten der Sicherheits- oder Criminalpolizei auf deren Verlangen, bei Hoftheatern die Dienerschaft des Hofes, in der landesherrlichen Loge die Adjutanten, Kammerherren oder die Personen, die das Hofmarschallamt als dazu berechtigt erklärt. Bedingungsweise ist je nach der Räumlichkeit, dem Besuch und der Gunst des Bühnenvorstandes auch den Orchestermitgliedern, dem Hülfspersonal an Beamteten, Garderobiers, Aufseher u. s. w. den Gatten, Frauen und Kindern dieser, so wie Literaten, Recensenten u. s. w. entweder für immer oder nach jedesmaliger Bestimmung das freie E. gewährt. Der dauernde freie Eintritt wird gewöhnlich ohne Billet, nur nach gekannter Persönlichkeit gestattet; der bedingungsweise auf besondere Billets, welche als E.-Billets (s. Billet) bezeichnet sind, nicht auf andere übertragen oder verkauft werden dürfen. Die bequemste Einrichtung für diejenigen, welche dauernde Berechtigung zum freien E. haben, ist ein Buch, welches bei der Casse oder Controlle ausgelegt ist, und in welches sich die Eintretenden einzeichnen. So ist es wenigstens in England. Bekannt müssen solche Personen den Thürstehern und Logenschließern sein, damit diese ihnen keine Contremarken verabfolgen lassen. Sonst findet sich auch das Abgeben einer gewöhnlichen Visitenkarte oder eines kleinen Zettels mit der eigenhändigen Unterschrift des Eintretenden. Da wo ganze Logen für die Benutzung der freien E. angewiesen sind, pflegt man eine Tafel mit dem Namen der dazu Berechtigten in der Loge aufzuhängen; so daß nicht allein von dem Thürsteher, sondern auch von den Besuchenden selbst eine genaue Controlle zu führen ist. — Das bedingungsweise freie E. wird gewöhnlich auf eine jedesmalige schriftliche Meldung gewährt, welche dann einen Stempel erhält und an der Casse, oder von dem Thürsteher als E.-Billet angenommen wird. Es finden auch wohl Beschränkungen statt, z. B. junge Musiker nur für den Besuch der Opern, die Verwandten der Orchestermitglieder oder des Hülfspersonals nur für bestimmte Wochentage u. dergl. mehr. Der Regisseur, welcher am Abende den Dienst hat, pflegt außerdem das Recht zu haben, für außerordentliche Fälle, z. B. durchreisenden Künstlern, freies E. auf passenden Plätzen zu bewilligen. Je nach den Ansichten der Bühnenvorstände oder den durch Raum und Antheil des Publikums gebotenen Bedingungen, ist das freie E. entweder sehr beschränkt, oder über die Gebühr ausgedehnt. — Der Anforderungen sind allerdings viele, und die Vorwände unter denen freies E. nachgesucht wird, oft höchst befremdend; indessen ist zu beachten, daß jede Bühnenverwaltung sich durch das Ausgeben freier E. an solche Personen, welche eine große Neigung

für das Theater bekunden, aber dasselbe nicht dauernd bezahlen können, ein für die Bühne und ihre Leistungen freundlich gesinntes, lebhaftes und täglich wiederkehrendes Publikum schafft, das nicht ohne Einfluß auf die allgemeine Stimme bleibt. — (L. S.)

Entrepreneur (Theaterw.). Unternehmer, Uebernehmer bestimmter Veranstaltungen, daher Schauspielunternehmer, ital. Impressario. Wenn Jemand es unternimmt, eine Bühne zu errichten, oder eine vorhandene mit allen Activen und Passiven als Eigenthum übernimmt, so nennt man ihn E., Eigenthümer, Impressario. Oft ist er gleichzeitig Director, in dem die ganze Leitung der Anstalt, die artistische, technische und kaufmännische zusammenfällt; oft miethet er sich Befähigte für die Leitung dieser einzelnen Richtungen. Da zur Errichtung oder Uebernahme einer Bühne jedenfalls Vermögen gehört, so legt der E. das Seinige oder einen Theil desselben an, um damit zu gewinnen. Sein ausgesprochener Zweck ist also Gewinn; das Mittel dazu, das dram. Gedicht und die Kunst des Schausp.s. Er trägt die ganze Verantwortlichkeit geschlossener Contracte und bürgt dafür mit dem ganzen Material der Anstalt. — Sein Bestreben geht zunächst dahin, sich die Theilnahme des Publikums zu bewahren, oder sie zu erringen; kann er dies mit guten Stücken und guter Darstellung auf die Dauer nicht erreichen, so muß er seine Zuflucht zu Reizmitteln nehmen. Sein Geschick laßt ihn oft außerordentlich gewinnen, oft bereitet sein Ungeschick ihm große Verluste. — Niemand bedauert seinen Fall, jedermann beneidet ihm seine Erfolge. — So spielt er fortwährend Hazard. Geringe ist die Zahl derer, die bei einer Theaterunternehmung gewonnen; groß aber die Zahl derer, die sich durch eine solche ganz zu Grunde gerichtet. — Niemand kann es dem E. verargen, wenn er das Theater ausschließlich mit kaufmännischem Geiste betreibt; wenn er alternde Schausp. verstößt, dem Geschmacke des Publikums huldigt, Elephanten und Affen die Bühne entweihen läßt, — er will ja gewinnen und hat baares Geld an den Gewinn gesetzt; — ob aber eine solche Leitung vom Staate jedwedem anvertraut werden sollte, der eben nur baares Geld einsetzt, und keine andere Garantie gewährt, ist eine andere Frage, deren Lösung leider künftigen Zeiten überlassen bleibt. In Italien und Frankreich ist die Entreprise eines Theaters fast ein Börsengeschäft geworden; das Talent eines Schausp. wird nach Procenten ausgebeutet, die Schönheit einer Schauspielerin schon auf Jahre hinaus in Coupons verkauft und für einen neuen Stadttheil das Bedürfniß eines Theaters heraus calculirt. So weit ist es in Deutschland noch nicht gekommen, wenigstens nicht allge=

mein; aber der Fälle sind doch manche, wo Directoren solcher Kunstanstalten nichts weiter dazu mitbringen als Geld. Wenn Männer vom Fach, oder nur in diesem Fach erfahrene Männer sich als E. der Leitung des Ganzen unterziehen, so läßt sich wenigstens einige Gewissenhaftigkeit voraussetzen und das Geldinteresse wird sich nicht so verletzend breit machen, wie bei denen, die ganz offen den Zweck afficiren und jedes Mittel zu Erreichung desselben gut heißen. Außer den allgemeinen Censurverhältnissen und rechtlichen Bestimmungen über Haltung geschlossener Contracte giebt es fast gar kein Gesetz, welches einem Schauspiel-E. in seiner Beziehung zum Staat und zur Gesellschaft oder gar in seinem Verfahren gegen die von ihm benutzten Mittel: Dichter, Schausp. und Hülfspersonal, an bestimmte Regeln bindet. Ihm ist die entschiedenste Freiheit gewährt, nach seinem Gutdünken zu verfahren, wenn er sich nur innerhalb allgemeiner polizeilicher Vorschriften hält. Von jeder Unternehmung, die für das Publikum berechnet ist, verlangt der Staat Garantieen oder beschränkt ihre Wirksamkeit auf Vorschriften; nur der Schauspiel-E., unter dessen Leitung eine Anstalt steht, die auf Bildung, Gesittung, Geschmack und anständige Geselligkeit des Publikums wirken soll, hat dem Staate keine Art von Garantie zu leisten, ist Niemanden verantwortlich für Verderbniß des Geschmacks, Tyrannei und Willkühr gegen Untergebene u. s. w. Auffallend genug ist es, daß bei der immer steigenden Bedeutung des Theaters für Volksleben der Staat diesem Gegenstande keine bestimmte gesetzliche Haltung giebt. Vergl. Concession, Director u. s. w. (L. S.)

Entwurf (Aesth.), s. Anlage.

Enveloppe (Gard.), beliebter franz. Aermelmantel gegen Ende d. v. Jahrh. mit Kappe, Kragen, aus Taffet, Atlas u. dergl., bunt gefüttert und oft leicht wattirt. (E. G.)

Enyo (Myth.), s. Bellona.

Eos (Myth.), s. Aurora.

Epaulette (Gard.). Achselstück, Achselband; früher einfache Bänder, die am Aermel angenäht, am Kragen mit einem Knopfe befestigt wurden und dazu dienten, das Bandelier oder Degengehänge auf der Schulter festzuhalten. Später wurden sie z. B. in der franz. Armee allgemein als Zierrath getragen und waren je nach den Graden und Waffengattungen von Gold, Silber, Messing, Stahl, Seide und Wolle. Hat das E. die obige Form des Achselstückes auch beibehalten, so ragt es doch meist halbmondförmig in einer Verlängerung über den Aermel heraus und ist mit Franzen, Bouillons, Sternen, Metallschuppen, einem Namenszuge u. s. w. geziert und enthält die Nummer des Regiments. Alle

Militärobern vom Offizier an tragen das E., häufig auch die Musiker und Tambours. — Contre-E., ein solches Achselstück ohne Franzen und Verzierung; wird von den franz. Subalternoffizieren auf einer Seite getragen, während sie auf der andern ein wirkliches E. haben. (B.)

Ephēbicus (a. Bühne), ein abgesonderter Platz in den griech. Theatern für die Epheben, die mannbar gewordenen Jünglinge, die noch nicht als wirkliche Staatsbürger aufgenommen waren.

Epicharmus, geb. zu Kos in der 60. Olympiade, er verlebte seine Blüthenzeit am Hofe Hierons von Syracus und starb in der 82. Olympiade. Er ist der Schöpfer des kom. Dramas auf Sicilien, welches sich hier, unabhängig von dem attischen, aus der Neigung der Dorier zu mimischen Darstellungen entwickelte. Aus dem neckenden Dialog, hob E. durch Einführung eines bestimmten Sujets die Comödie zur Kunstform empor. Doch theilt er diesen Ruhm, nach Aristoteles, mit Phormis. Die bleibende Einwirkung von E.s Dichtungen auf spätere Zeiten spricht sich dadurch aus, daß manche von den stehenden Masken der neuern Comödie z. B. der Parasit schon in seinen Stücken vorkommen. (W. G.)

Epīgenes, aus Sicyon im Peloponnes, wird als der Erste genannt der bei den dionysischen Festspielen Anderes als streng auf den Dionysus Bezügliches vorbrachte, weßhalb die Zuschauer ihm zugerufen haben sollen: Das gehört nicht zu Dionysus! was nachher sprichwörtlich geworden ist. Choraufzüge mit dram.-mimischer Handlung wurden in Sicyon schon früh gefeiert und es lag sehr nahe, daß auch andere Gegenstände herbeigezogen wurden, die sich zu fester Handlung gestalteten. E. hatte hieran den meisten Theil und die Stadt Sicyon gilt daher als Mutter der Tragödie, die von Athen vervollkommnet und ausgebildet wurde. Doch ist dabei nur an eine lyrische Tragödie zu denken, die, die dorische Mundart beibehaltend, später als ein wesentlicher Bestandtheil in die attische Tragödie übergegangen ist. Der Vortrag geschah durch den Chorag nnd die Choreuten unter musik. Begleitung. (W. G.)

Epigōnen (Myth.). Die Nachkommen der 7 Helden im ersten thebanischen Krieg, nämlich Aegialeus, Theosander, Alcmäon, Diomedes, Promachus, Sthenelus und Euryalus, welche den Tod ihrer Väter zu rächen den 2. thebanischen oder E.krieg führten, durchweg ein Gegenstück des ersten, denn während jener Zug mit völligem Untergang endete, ist der Ausgang dieses: Eroberung von Theben; Stoff genug, sowohl für epische als dram. Darstellung, wie er sie in alter und neuer Zeit fand. (F. Tr.)

Epigramm (das Sinngedicht, Alleg.), wird versinnbildet durch eine weibliche Figur, die in der einen Hand einen Lorbeerkranz, in der andern eine Geißel hält; zu ihren Füßen liegt eine Leier. (B.)

Epilog (Aesth.). Nachwort, Schlußwort, Schlußrede; auch wohl für den Schlußredner gebraucht, stammt aus dem altgriech. *ἐπι* und *λογος*, und hat in der dram. Dichtkunst den Zweck, dem Leser oder Zuhörer nach der Beendigung eines Werkes noch solche Bemerkungen mitzutheilen, die dasselbe nicht selbst ausspricht. Aristoteles erklärt die Wesenheit des E. als einen Theil des Dramas, der gesprochen wird, wenn der Chor zum letztenmale gesungen hat. Als solcher enthielt der E. der antiken Tragödie entweder Betrachtungen über das Stück im Allgemeinen, oder über die Rolle dessen insbesondere, der den E. sprach. Er ist seiner Entstehung nach nicht so alt als der Prolog und besonders nicht mit der Exode (s. d.) zu verwechseln. Die neuere Kunst hat bei Shakspeare den E. wieder aufleben sehen, z. B. in: Ende gut, Alles gut! — Wie es Euch gefällt, Heinrich VIII. u. s. w.: Meistentheils enthält er aber eine Bitte um die Nachsicht des Publikums. Zu einer bestimmten Bedeutung im dram. Gedicht hat der E. sich indessen nirgends erheben können; der vorzüglichste Grund hiervon mag wohl in der Ermüdung des Zuschauers zu suchen sein, der nach vollständig abgeschlossener Handlung nicht mehr Ruhe genug hat, eine Erklärung des Gesehenen oder eine Bitte um Nachsicht anzuhören. Die Schlußcouplets eines franz. Vaudevilles entsprechen in leichter gefälliger Form eigentlich der Idee des E., denn sie wiederholen entweder zusammengedrängt die Eigenthümlichkeiten des Inhalts, besprechen witzig und besonders durch Wortspiele einzelne glückliche Einfälle und bitten am Schluß um die Nachsicht des Publikums. (L. S.)

Epirrhema und **Antepirrhema** (a. Bühne), s. Chor.

Episcēnium (a. Bühne), das Obertheil der Theater, bei den Griechen und Römern, wie es Vitruvius in seinem Werke über die Baukunst beschreibt. Es wurden darunter sowohl die 3 Stockwerke, der die alten Theater einschließenden erhöheten Sitze des Schauplatzes (bei uns Logen und Gallerie) als auch der zu den Maschinerien erforderliche Raum über der Bühne verstanden. (Pr. Dr. Sch.)

Episch (vom Griech. Epos, Epopöe: Heldengedicht), nennen wir in einem Drama Alles, was weniger die Charakteristik, die lebendig in das Ganze eingreifende und es fortschiebende That zum Gegenstande hat, sondern was sich

mehr dem ruhigen Tone der Erzählung anschließt, z. B. Relationen über früher Geschehenes u. s. w. An sich ist das Drama aus dem Epos vermittelst des Hinzutritts der Lyrik, als der subjectiven Seite der Poesie, hervorgegangen; das Drama wird dies nie vollständig von sich abweisen können; aber ein zu großer Reichthum an e.n Elementen ist dem lebendigen Fortgange eines Dramas eben so schädlich, wie ein zu großer Reichthum im Lyrischen. Das e. Element hat einen gewissen Hang zur bloßen Relation, zur Ruhe, Breite und Behaglichkeit, wozu sich das Drama, das nach Concentration hinstrebt und eben dieses Hinstrebens wegen nicht breit und behaglich sein kann, nicht gern hergibt. An einzelnen e.n Partien sind die Dramen Schillers sehr reich; die bekannte Erzählung des schwedischen Hauptmanns vom Tode Max Piccolomini's ist z. B. e.er Natur; der ganze Wilhelm Tell sieht mehr einem in einzelne von einander abgerissene Stücke aufgelösten Epos ähnlich, als einem Drama, worin Charakter und Handlung sich gegenseitig bedingen und mit einander fortbilden sollen, wie ein organischer Proceß. Dies E.e ist auch in Shakspeare's historischen Stücken nicht zu verkennen, durch seinen e.en Charakter ist z. B. Heinrich der Fünfte das reine Gegenbild von Macbeth, welcher in dram. Entwickelung seinem Schlusse mehr entgegenstürmt als schreitet. (M.)

Episode (Aesth.), nannten die Griechen alle untergeordneten Theile einer Tragödie, die ohne an und für sich nöthig zu sein, doch zur Entwickelung des Ganzen wesentlich beitrugen. Diese Erklärung gilt theilweise auch für den Begriff der E. wie sie das jetzige Theater gestaltete, nur geht man jetzt weiter und nennt einzelne Rollen, Tänze, Decorationen, insofern sie nicht unmittelbar in die Handlung eingreifen, E. Die größte Anhäufung von E.n findet sich in dem Lustspiel der Vielwisser von Kotzebue, in dem außer der Rolle des Peregrinus, seiner verlassenen Geliebten und der zur Hauptintrigue nöthigen Personen, alle übrigen E.n sind. Mit Geschicklichkeit die E. zum Hauptzweck zu verbinden, sie demselben aber auch stets unterzuordnen und zu sorgen, daß sie nicht hemmend oder störend in den Gang der Handlung eingreifen, ist die große Kunst des Dichters (L.)

Epithase (Aesth.), bei den Griechen Benennung der Exposition (s. d.), in der die Katastrophe (s. d.) vorbereitet wurde. (L.)

Epitheton (v. griech.), Beiwort, welches dem Nennworte zur Erhöhung des bildlichen Ausdrucks und stärkerer Versinnlichung hinzugefügt wird; daher auch malende und verschönernde Beiwörter (Epitheta ornantia) genannt, wie man sie besonders bei naiven Volksdichtern trifft, z. B. bei

Homer, bei dem sie gewöhnlich einen heiteren, stark sinnlichen Charakter tragen, bei Ossian, wo ihr Charakter nebelhafter, unbestimmter, melancholischer ist. Rosenfingrig ist Aurora bei Homer, blauäugig Juno, schnellfüßig Achilles, dagegen gibt es bei Ossian eine wolkige Nacht, oder gar einen blauen Lauf (des Mondes am Himmel). Die E. müssen ungesucht, anschaulich und bestimmt sein. Zu Zeiten des verkehrten Geschmacks, z. B. in der Lohenstein Hoffmann-Waldau'schen Periode findet oft eine wahrhafte Hetzjagd nach schmückenden Beiwörtern statt, wie es gegenwärtig bei unsern neuesten lyrischen Dichtern der Fall zu sein pflegt. Das bewirkt aber Unnatur, überladenen Prunk und Sinnlosigkeit. Besonders hat sich die dram. Poesie in dieser Hinsicht in Acht zu nehmen. Soll sie den Menschen darstellen, wie er ist, so soll sie ihn auch sprechen lassen, wie er spricht. (M.)

Epode (a. Bühne), s. Chor.

Epopöe (das Heldengedicht, Alleg.), dargestellt durch die Kalliope (s. Musen).

Erato (Myth.), eine der Musen (s. d.)

Erck (Hulda), geb. zu Berlin, ist die Tochter des dortigen königl. Garderobenbeamten E. Sie ist von ihrer frühesten Jugend an beim Hoftheater und leistet, besonders im Fache der sentimentalen Liebhaberinnen, Erfreuliches. Auch im komischen Fache, namentlich in Localrollen, hat sie bereits einige sehr glückliche Versuche gemacht und verspricht hierin für die Folge noch Bedeutendes zu leisten. Bei einem Gastspiele in Stuttgart und Leipzig hat sie sich auch den Beifall des dortigen Publicums zu erwerben gewußt. Ihre Schwestern haben sich ebenfalls der Bühne gewidmet: Emma gehört zum Balletpersonale der königl. Oper in Berlin, Malwine ist beim Hoftheater in Schwerin und Therese bei dem königstädter Theater in Berlin engagirt. (H. S.)

Erde (Myth.). Die E. bei den alten Völkern wird gleich Himmel und Meer als Gottheit gedacht: aber die Gäa der Griechen, Tellus der Römer, war kein Gegenstand des Cultus in der historischen Zeit. Sie ist nächst dem Chaos von Uranfang da; erzeugte aus sich den Uranus (Himmel), die Berge, den Pontus (das Meer); mit dem Uranus die Titonen, Cyclopen und Centimanen. Aus Rache über die Gefangenhaltung ihrer letzten Kinder durch Uranus bewog sie die Titanen zur Entthronung und Entmannung desselben; aus den herabfallenden aufgefangenen Blutstropfen erzeugte sie die Erinnyen, die melischen Nymphen und die Giganten (s. d.). Ihre allegor. Darstellung s. Elemente. (F. Tr.)

Erebus (Myth.), des Chaos Sohn, Bruder der Nacht,

mit der er den Aether und die Hemera (den Tag) erzeugte. Oertlich gilt er als ein finstrer Raum unter der Erde zwischen der Erdoberfläche und dem Hades, und bildet den Durchgangspunkt für die abgeschiedenen Seelen, doch gilt er auch überhaupt als Bezeichnung der Unterwelt, ja selbst des tiefsten finstersten Theiles derselben. (F. Tr.)

Erechtheus (Myth.), König zu Athen, gerieth mit den Bundesgenossen in Krieg. Von der Uebermacht bedrängt, sprach das Orakel, daß nur der Opfertod einer seiner Töchter Athen retten könne. Dies Loos fiel auf die jüngste, Ohthonia; allein ihre Schwestern begehrten standhaft dasselbe mit ihr zu theilen; eine Aufopferung, durch welche die Götter versöhnt und sie wie das Vaterland gerettet wurden. Euripides und Ennius haben den Stoff zu Tragödien benutzt. (F. Tr.)

Erfahrung (Alleg.), eine antike ältliche Figur, die ein Stück Metall in der einen und einen Probierstein in der andern Hand hält. (K.)

Erfindung (Aesth.). Erfinden, im Gebiete der Kunst, heißt: sich nicht mit Nachahmung des schon Vorhandenen begnügen, sondern etwas Neues hervorbringen, in Stoff oder Form oder in Beiden zugleich. Auch die neue, entsprechende, vollendet schöne Einkleidung eines schon vorliegenden Stoffes ist E. Shakspeare bearbeitete alte ital. Novellen in einer so selbstständigen nur ihm angehörigen Weise, daß man wohl sagen kann, er habe diese Werke erst erfunden; er erfand neue Charaktere, neue Verwickelungen, neue Situationen und eine neue Sprache dafür. Zuletzt ist ja Alles in der Erfahrung gegeben; wer aber Erfahrenes findet, der erfindet es zugleich und hat sein eigenthümliches Theil daran. Bloß aus der Phantasie, die mit etwas Realem irgend welcher Art nichts Analoges hat, erfinden wollen, führt meist auf Abwege. Dies Haschen nach neuen, absonderlichen und barrocken E.en, hat in unsrer dram. Poesie viel Unglück angestiftet und zu vielen hohlen Gebilden, die von aller Lebenswahrheit das vollkommenste Widerspiel waren, Anlaß gegeben. Der Schausp. seinerseits soll nur in entsprechendster Weise den Charakter zur Anschauung bringen, den der Dichter erfunden hat. Jetzt hascht man freilich nach neuen Auffassungen einer Rolle und stellt oft gerade das Gegentheil dar von dem, was der Dichter gewollt hat; da könnte man freilich sagen, daß der Schausp. erst seinen Charakter erfunden habe; aber er besitzt dazu keine Machtvollkommenheit und seine E. ist meist nur eine unglückliche zu nennen. (M.)

Erfolg, glücklicher (Myth. und Allegor.), ward von den Römern als Gottheit, unter dem Namen Bonus

Eventus verehrt. Er wird jugendlich dargestellt mit einer Schale in der Rechten, in der Linken eine Kornähre und ein Mohnhaupt. (F. Tr.)

Erfurt (Theaterstat.). Hptst. des gleichnam. preuß. Regier. Bezirks und Festung am Flüßchen Gera mit 24,000 Einw. — E. hat in der deutschen Theatergeschichte nie Bedeutung gehabt; nur eine kurze flüchtige Glanzepoche hatte es 1808 während des Congresses, wo fast alle Fürsten des mittlern Europa daselbst versammelt waren. A. Schoppenhauer beschreibt einen Theaterabend aus jener Zeit, wie hier im Auszuge folgt: „Nahe bei der Bühne waren im Parquet zwei Fauteuils für die beiden Kaiser (Napoleon und Alexander) und neben diesen zu beiden Seiten Stühle für die Könige und Fürsten; der Raum hinter denselben war mit den berühmtesten Staatsmännern und Kriegern aus fast allen Ländern gefüllt und so enthielt das Parquet lauter Männer, deren damals auf allen Zungen schwebende Namen jetzt der Geschichte anheimgefallen sind. Die von Gold starrenden Uniformen, der Uebermuth, welcher sich in ihren markirten Gesichtszügen aussprach, zeichnete die Franzosen vor den ernsteren prunklosen Deutschen merklich aus. Berthier, Soult, Caulincourt, Savary, Lannes, Duroc u. viele A. standen da in dichten Reihen; mitten unter diesen stand Goethe mit dem vollen Ausdruck stiller Hoheit und Würde in den edlen Zügen und neben ihm Wielands ehrwürdige Gestalt. Die Könige von Sachsen, von Baiern, von Würtemberg traten still und prunklos herein, der König von Westphalen überstrahlte sie alle im schimmernden Glanze der reichen Stickerei nnd der Juwelen. Die große Loge dem Theater gegenüber erglänzte im blendendsten Schimmer; die Königin von Westphalen, mit Diamanten übersäet, die Großherzogin von Baden, die schöne Stephanie, und einige andere deutsche Fürstinnen saßen im Vordergrunde, den Hintergrund füllten die zum Hofstaate gehörenden Damen und Herren und das Auge vermochte kaum den Gold- und Juwelenschimmer zu ertragen. Gewöhnlich war Alles versammelt, nur Er, der alle diese Großen hierher geladen, ließ auf sich warten. Endlich wirbelten draußen die Trommeln, Aller Augen wandten dem Eingang sich zu, und Napoleon zeigte sich endlich. Schmucklos und einfach, in seiner gewöhnlichen Kleidung trat er ein, begrüßte die Anwesenden und nahm zur Rechten Alexanders seinen Armstuhl ein. — Die vier Könige vertheilten sich auf beiden Seiten und das Schauspiel begann. Doch vergebens boten Talma und seine Collegen alle ihre Kunst auf, man hatte nur Augen und Sinn für das Parquet. — Solcher Glanz wurde dem Theater in E. nicht wieder zu Theil, es hat an demselben bis auf die-

sen Tag gezehrt." Die Direction in E. führten nacheinander Gerlach, Obermeyer, Heyden und Linden im alten Theater; im neuen Bethmann, Schäffer und v. Kawaczinski, Jul. Miller, Eberwein, Atmer, Böttner, Graf Hahn, Tenner und Meissei; Keiner hat sich lange Zeit in E. aufgehalten, Keiner Schätze daselbst erworben. Ein Schauspielhaus hat E. seit Ende des vorigen Jahrh., dasselbe wurde 1808 nothdürftig renovirt und etwas ausgeschmückt und blieb so bis 1829, wo es unter Leitung des Baurath Fischer neu und vergrößert auf Actien erbauet wurde; doch lag das Haus versteckt, bis es 1830 der Kaufmann Teichmann käuflich an sich brachte und die Bretergebäude nebst einem Nebenhaus wegreißen und dafür ein 190 Fuß langes 3stockiges Haus aufbauen ließ; — durch dieses führt der Eingang ins Theater. Dasselbe enthält 3 Gallerien, Parterre und Parterre Logen, und faßt etwa 1400 Menschen, hinter der Bühne befinden sich 4 Garderoben und ein großes Conversationszimmer; über demselben die Wohnung für den Theatermeister und Garderobier, so wie Locale zur Aufbewahrung der Garderobe. Zu Maskenbällen und großen Concerten wird die ganze Bühne nebst Parterre mit einem Fußboden in einen großen röm. Saal umgewandelt. Zu gewöhnlichen Concerten wird ein besonderer Saal von Bretern aufgebauet. Die vollständigen Decorationen sind Eigenthum Teichmanns. Die gewöhnliche Spielzeit ist in den 5 Wintermonaten, wo 4 Mal wöchentlich gespielt wird. Man liebt vorzüglich Opern und Lustspiele; das Orchester ist aus dem Musikchor des 31. und 32. Regiments und Dilettanten zusammengesetzt; den Musikdirector bringt der Unternehmer mit und wird das Orchester per Vorstellung bezahlt. Die Abgaben der Direction für Miethe, Heizung, Beleuchtung, Besoldung des Theatermeisters u. s. w. sind den Einnahmen entsprechend. Einen Zuschuß giebt die Stadt nicht, vielmehr hat die Direction eine Gewerbesteuer von 12 Thalern pro Person zu entrichten. (Thg. u. R. B.)

Erhaben (Aesth.), s. Edel und Feierlich.

Erhöhungszeichen (Mus.), wenn eine der 7 Tonstufen, aus denen unser System besteht, um ½ Ton oder Stufe erhöht werden soll, so wird dies durch ein Kreuz (♯) angedeutet, wodurch sich die Benennung c in cis, d in dis, e in eis u. s. w. verwandelt. Erheischt aber der bereits erhöhete Ton eine abermalige Erhöhung, wie c in cicis oder ciscis, so wird diese durch ein Doppelkreuz (+) bezeichnet; dieses Kreuz ist allerdings ein einfaches und das obige eigentlich ein doppeltes; aber der Gebrauch hat Zeichen und Benennung geheiligt und die früheren Gestaltungen sind nicht mehr üblich. (7.)

Eris (Myth.), die Göttin des Streites und Haders, Tochter der Nacht, Schwester des Ares, dessen stete Begleiterin sie ist, in Gesellschaft des Deimus (des Schreckens), des Phobus (der Furcht), des Kydoimus (des Schlachtgetümmels) und der Ker (der Todesgöttin). Wie Zank, Streit und Kampf überhaupt ihr Element sind, so feuert sie die Kämpfer zur Wuth an. Anfangs in unansehnlicher Gestalt das Schlachtfeld durchwandelnd, wächst sie allmählig zu einer furchtbaren Größe, so daß sie mit den Füßen die Erde, mit dem Scheitel die Wolke berührt. Hochberühmt ist der goldene Apfel der E., den sie aus Rache für ihre Ausschließung von der Hochzeitsfeier des Peleus in dem Festsaal warf mit der Aufschrift: der Schönsten, wegen welcher ihn Juno, Minerva und Venus gleichmäßig in Anspruch nahmen; Paris gab ihn Letzterer unter der Bedingung, daß sie ihm Helene zur Gemahlin verschaffte, wodurch dann der trojanische Krieg herbeigeführt ward. Abgebildet wird E. mit fliegenden Haaren und zerrissenem blutigem Gewande, häufig dem Streitwagen des Ares als Kriegsheroldin voran eilend. (F. Tr.)

Erkennungsscene (Agnition, Aesth.), eine im dram. Gedichte sehr häufig vorkommende Scene, deren Inhalt in dem Worte selbst liegt; Ueberraschung ist die nothwendige Wirkung, die die E. entweder auf die Zuschauer, oder auf die mithandelnden Charaktere ausüben muß, weshalb sie vor Allem äußere und innere Wahrscheinlichkeit erheischt und jede E. verfehlt zu nennen ist, wo der Zuschauer bereits die vollständige Erkenntniß aus dem Verlaufe der Handlung erlangt hat, der Mithandelnde aber nur durch die Vorschrift des Dichters, nicht durch die Verwickelung selbst, von der früheren Erkennung abgehalten wurde. — Weitausgesponnene und auf einander gehäufte E.n wirken stets nachtheilig auf den Eindruck derselben, und der Schluß von Lessings herrlichem Nathan, z. B. ist dem Eindrucke des Dramas als solchem höchst ungünstig. Die Darstellung der E. richtet sich nach dem Charakter der handelnden Personen und muß nach dem Temperamente mehr oder minder lebhaft sein, im Allgemeinen aber ist zu beachten, daß dem durch die E. hervorgerufenen Gefühle der Freude oder des Schmerzes stets ein Moment des Staunens, des Zweifels und also gewissermaßen des Stockens der natürlichen Empfindung vorhergeht. Fälschlich wird die Lösung des Knotens, das Denouement (s. d.) oft mit E. bezeichnet. (B.)

Erl, geb. um 1810 in Oestreich, begann daselbst seine theatral. Carriere auf mehreren Bühnen 2. Ranges, schwang sich bald zum ersten Tenor der Josephstädter Oper, die damals einen schönen Verein von Talenten umfaßte, empor,

ging 1837 zur königstädter Bühne nach Berlin und kehrte 1839 als Mitglied der Oper des Kärnthnerthortheaters nach Wien zurück. E. hatte sich in Berlin eben so wie jetzt in Wien, eines ehrenhaften Rufes, einer großen Beliebtheit zu erfreuen. Seine Stimme ist kräftig, ohne der Weichheit zu entbehren, seinen vielfach gebildeten Gesang charakterisirt eine gewisse Kühnheit, mit der er z. B. häufig beim Anbeginn eines Satzes eine imponirende Fermate so wie ex improviso herausschmettert. Seine Darstellungsweise ist nicht ohne Gewandtheit, seine Ausbildung als dram. Sänger scheint noch nicht abgeschlossen zu sein. E. hat auf den besten Bühnen mit Anerkennung gastirt, seine Hauptpartien waren während seines berliner Engagements die Tenore in den bellinischen und donizettischen Opern, auf welche Musik das Theater der Königstadt beschränkt ist.

(C. H..n.)

Erlangen (Theaterstat.), Hauptstadt des Rezatkreises im Königreich Baiern, mit protestant. Universität und 10,000 Einw. Das Theater wurde vom Markgrafen Christian Ernst von Ansbach 1743 erbaut. Es steht dicht neben dem Schlosse und bildet die äußerste Spitze des Hintergebäudes, zwischen dem Hofgarten und einem großen freien Platze. Das Aeußere des Gebäudes hat kein empfehlendes Ansehen, aber desto mehr überrascht das Innere; das zwar noch im sogenannten Perrükenstyle gebaut ist, aber so heiter, so bequem, so voll Ebenmaaß in allen Dimensionen, daß sich kein Baumeister unsrer Zeit schämen dürfte, es errichtet zu haben. Ein breiter hoher Gang auf Säulen, der nach zwei Seiten große weite Thore hat, damit die Zuschauer bei schlechtem Wetter im Trockenen aus und einsteigen können, führt in der Mitte zur geräumigen Vestibule, welche Kasse, Controle und die Eingänge in die verschiedenen Räume enthält. Treppen und Gänge sind breit und hell. Die Bühne selbst hat 32 F. in der Breite und 70 in der Tiefe, und hinter den Coulissen noch einen Raum von 15 F. auf jeder Seite. Drei Reihen Garderoben befinden sich hinter dem Theater, wovon aber die Reihe des untersten Stockes hinlänglich für das einfache Personal ist. Der Zuschauerraum besteht aus Parterre, einem Logenrange und 2 Gallerien. Die 3 letztern Räume von schlanken Säulen unterstützt, sind so gebaut, daß man 3 Logenränge übereinander zusehen glaubt. Die Akustik ist so vortrefflich, daß die Darsteller ganz ohne Mühe zu sprechen und zu singen brauchen und selbst bei geringen Mitteln großen Effect hervorbringen können. Seitdem die Universität das Schloß als Geschenk erhielt, war auch das Theater ihr Eigenthum. Aus Aengstlichkeit wegen Feuersgefahr erlaubte das Prorec-

torat im Winter keine Vorstellungen, weil in dem Nebengebäude die sehr reiche Bibliothek aufgestellt ist. Am Gebäude wurden die nöthigen Reparaturen vernachlässigt, und selbst die schönen innern Räume geriethen gänzlich in Verfall. 1838 wollte die Universität das Ganze auf den Abbruch verkaufen; da erstand es der Magistrat, und ließ es im Innern vollständig und zeitgemäß restauriren. Es sieht nun so freundlich und lieblich aus, daß man sich unwillkührlich heimisch fühlt. — Ein guter Heizapparat verbreitet jetzt auch eine wohlthätige Wärme und eine zweckmäßige Beleuchtung entspricht dem glänzenden Saale. Ausgezeichnet sind die neuen Decorationen von Wels, nur die Maschinerie ist tadelhaft. Einer der größten Redouten-Säle wurde gleichfalls aus dem Schutte neu hergestellt und reich decorirt. — Das Theater faßt ungefähr 800 Personen und bei gewöhnlichen Preisen beläuft sich die Einnahme auf 350 Fl. die täglichen Kosten betragen 30 bis 35 Fl. — Ein städtisches Orchester, dirigirt vom Musikdirector Scherzer, ist vorhanden, doch nicht stark genug, um bei größern Opern auszureichen und es müssen demnach Musiker aus dem nahen Nürnberg zur Ergänzung geholt werden, was die Kosten bedeutend vermehrt. Die Bühne zu E. wurde nur periodisch benutzt und dann hatten wöchentlich 3 Vorstellungen statt; Sonntags, Dinstags und Freitags. — 1784 gab der Hof Vorstellungen und die Cavaliere des Markgrafen übten ihre Kunst. Die ital. und franz. Truppen des Markgrafen Friedrich von Bayreuth gaben dann einige Vorstellungen. 1789 hatte Faller, 1791 und 92 von Weber, 1792 und 93 Wetzel und Müller, dann Schantroch, 1799 Auernheimer, dann Reuther, Braun, Weinmüller, Walther, Hahn und Bonhack, Geißler, Frau von Trentinaglia, Stahl und Hahn die Direction. — Die bedeutendste Epoche machte die Gesellschaft Reuters; Braun und Weinmüller zeichneten sich durch die Aufführung guter Opern aus. — Zuschuß hat das Theater von keiner Seite, aber die Directoren haben auch keine Abgabe zu entrichten, vielmehr jede mögliche Unterstützung von der Behörde zu erwarten, die auch für die Heizung sorgt. Der Geschmack ist einer Universitätsstadt würdig. Possen und Trivialitäten, sie mögen Wiener oder Berliner Ursprungs sein, finden keine Gnade vor den Augen eines Publicums, das in sittlicher Bildung viele große Städte überragt. Die Gesellschaft bewahrt noch die feine Weise des Umgangs, die man sonst den Ton der guten Gesellschaft nannte, und selten mehr findet. Jene Colonie der hugenottischen Refugié's führte ihn ein und er hat sich unter den Enkeln noch nicht verloren. (G. B.)

Erlösers, Orden des. 1833 wurde dieser Verdienst-

orden von Otto I., König von Griechenland, gestiftet. Er besteht aus 5 Klassen, Großkreuzen, Großkomthuren, Komthuren und Rittern des goldenen und silbernen Kreuzes. Das Ordenszeichen ist ein goldenes, weißemaillirtes achtspitziges mit der Königskrone bedecktes Kreuz. Die mit einem Kranze von Eichen- und Lorbeerzweigen umgebene Mitte des Kreuzes zeigt auf der einen Seite das griechische Kreuz mit dem Herzschilde, wie solches in dem königl. Wappen enthalten ist, mit der Umschrift: Herr, deine rechte Hand ist verherrlicht mit Kraft; auf der andern Seite das Brustbild des Stifters mit der Umschrift: Otto, König von Griechenland. Dies Ordenszeichen wird von den Großkreuzen an einem breiten gewässerten blauen Bande mit schmaler weißer Einfassung von der linken Schulter zur rechten Seite getragen, zugleich auf der linken Brust ein in Silber gestickter achtspitziger Stern, worauf das Kreuz auf blauer Emaille liegt. Die Großkomthure tragen das Kreuz um den Hals und den Stern auf der rechten Brust. Die Komthure tragen das Kreuz um den Hals, die Ritter an dem blauen Bande mit weißer Einfassung auf der linken Brust, und die Ritter des silbernen Kreuzes dasselbe eben so, nur daß das Kreuz auf Silber emallirt ist. (B. N.)

Ernestine (Dem.). Gegenwärtig (1839) Mitglied der **Folies-Dramatiques.** Man hat ihr den ehrenvollen Beinamen: „Dejazet des Boulevard" gegeben. Sie debütirte in Belleville, doch konnte man damals noch nicht erkennen, was sie einst werden würde; aber gleich bei ihrem Uebertritt in ihr jetziges Engagement zeigte sie, was sie konnte. Ihr kräftiges Organ, ihre metallreiche Stimme, ihre ungezwungene Natürlichkeit, ihre Sicherheit und Routine fanden allgemeine Anerkennung und vortheilhafte Rollen entwickelten mehr und mehr das Talent der anmuthigen Schauspielerin, während diese zugleich den Erfolg der Stücke sicherte. Travestirte Rollen spielt E. mit eben so viel Leichtigkeit und Geschicklichkeit, als ihre eigentlichen, so daß man kaum weiß, ob man sie als Mann oder als Frau lieber sieht. (—A.—)

Ernestinischer Hausorden. Der Herzogliche Sachsen-E. H. ist der von den Gesammt-Häusern Coburg, Altenburg und Meiningen erneuerte, von Friedrich I., Herzog zu Sachsen Gotha und Altenburg unter dem Namen der deutschen Redlichkeit gestiftete Orden. Er besteht aus Großkreuzen, Komthuren 1. und 2. Klasse und Rittern. — Das Großkreuz besteht aus einem achtspitzigen weißemaillirten Kreuz mit goldener Einfassung und goldenen Kugeln an den 8 Spitzen, zwischen denen sich goldene Löwen, 2 roth und 2 schwarz, befinden. In der Mitte ist auf

einem goldnen Schilde das Brustbild Ernst des Frommen, von einem blau emaillirten Ring umgeben, worin die Inschrift: fideliter et constanter; auf der Rückseite befindet sich das sächsische Hauswappen des Rautenkranzes von einem blau emaillirten Ringe umgeben, worin der Stiftungstag des Ordens (25. Dec. 1833) in goldenen Buchstaben und Zahlen steht. Die den Ausländern verliehenen Großkreuze haben keinen Eichenkranz um den blauen Ring, Militäre aber erhalten statt desselben einen Lorbeerkranz, und zwischen den Balken des Kreuzes 2 durchs Kreuz gelegte Schwerter. Das Ordenszeichen wird an einem handbreiten gewässerten rothen Bande mit grüner Einfassung von der rechten Schulter zur linken Hüfte getragen. Außerdem tragen die Großkreuze auf der linken Brust einen silbernen und goldenen Stern, auf diesem liegt das Ordenskreuz, in dessen goldenem Mittelschilde die grüne Rautenkrone ist, umgeben von einem blauen Ring mit derselben Inschrift; diesen umschlingt ein grüner mit goldenen Bändern umwundener Eichenkranz, der aber bei den, den Ausländern verliehenen Sternen fehlt. Die Komthure 1. Klasse tragen dasselbe Kreuz um den Hals und auf der linken Brust das Kreuz wie die Großkreuze, doch ohne untergelegten Stern; die Komthure 2. Klasse dasselbe Ordenszeichen um den Hals, doch ohne Kreuz auf der Brust. Die Ritter tragen das Kreuz in kleinerer Form an einem zweifingerbreiten Bande im Knopfloch oder auf der linken Brust. (B. N.)

Erniedrigungszeichen (Mus.), wie die Erhöhung einer der 7 Tonstufen durch das ♯, so wird die Erniedrigung durch ein ♭ bezeichnet, wobei sich die ursprünglichen Namen c in ces, d in des, e in es u. s. w. verwandeln; die doppelte Erniedrigung wird durch 2 ♭♭, oft auch durch ein größer geschriebenes b angedeutet. (7)

Ernst-Seidler (Katharine), geb. 1806 in Kassel, woselbst sie auch ihre theatral. Laufbahn begann. Sie verheirathete sich jung und ging mit ihrem Gemahl nach Prag, wo sie eine Reihe von Jahren erste Sängerin war und als Zierde der dortigen Oper glänzte. Den Culminationspunct ihres Gesangs, wie ihrer Darstellung erreichte sie hier, so wie später von 1835—1837 bei der deutschen Oper des Kärnthnerthortheaters in Wien. Ihre Stimme war in dieser Gesangperiode von hoher Ausbildung, sonor, umfangreich und in der Höhe wunderschön; ihre Darstellung hinreißend, ihre Persönlichkeit gewinnend. Das übrige Deutschland lernte, nachdem sie Oestreich verlassen, nur noch die schönen Reste all' dieser Vorzüge kennen, die übrigens noch mächtig genug waren, in ihren Gastspielen zu Frankfurt a. M., Hamburg, Berlin das Publicum lebhaft für

diese Sängerin zu interessiren. Seit Anfang 1839, wo sie ihr berliner Engagement eigenmächtig verließ und in Bremen gastirte, hatte sie kein festes Engagement weiter — 2) (Ernst Friedrich), erster Gatte der Vor., ein routinirter Schausp. in Liebhaber- und Heldenrollen, ist gegenwärtig Regisseur der Prager Bühne. Es rühren von ihm auch eins oder zwei Bühnenstücke her, welche in Prag mit Beifall gegeben wurden. (C. H. n.)

Eros (Myth.), so v. w. Amor.

Erscheinung (Theaterw.), 1) äußere, des Schausp.s auf der Bühne. Sie sei vorsichtig gewählt, der Aufgabe entsprechend, möglichst wahr und schön; wo beides sich aber nicht vereinigen läßt, mehr schön als wahr. — Auch in der E. eines Bettlers sind zwar zerlumpte Kleider, aber keineswegs Schmutz und Unreinlichkeit auf der Bühne nöthig; obgleich beides wahr sein mag, so ist es doch nicht schön und würde Ekel erregen. Schönheit der E. besteht aber nicht in Putz, Flitter und Verzierung; sondern in geläuterter Wahrheit, edler Versinnlichung des von der Natur Gegebenen. — Orden, Parade-Insignien des Militärs, prächtige Kleider u. s. w. da anzulegen, wo weder der Charakter noch die Situation beides rechtfertigen, ist tadelnswerth; tadelnswerth ist aber auch Nachlässigkeit, Aermlichkeit, oder gar Unreinlichkeit. Bestimmte Vorschriften lassen sich in dieser Beziehung nicht geben, da die Aufgaben in ihrem täglichen Wechsel unendlich sind. Nur eigener Takt, fortgesetzte Beobachtung aller Formen des geselligen Lebens und Aufmerksamkeit auf Alles, was die bildende Kunst in allen ihren Richtungen hervorbringt, kann das Richtige an die Hand geben. 2) äußere E. des Schausp.s im Leben. Von der Zeit, wo der Prinzipal im rothen Bratenrock, oder mit Kanonenstiefeln seiner Truppe voran in ein Städtchen einzog, bis jetzt, wo der Schausp. in den höchsten Gesellschaften sich bewegt, wenn sein Talent und Privatleben ihn auszeichnet, ist es lange — lange her. — Darum sollte aber auch der Schausp. im gewöhnlichen Leben sich nicht durch auffallende, hypermoderne, oder gar burschikose Tracht auszeichnen, wie dies wohl hin und wieder noch gefunden wird. — Modern gestutzte Schnurr- und Backenbärte, auffallende Tracht des Haares, viel goldene Zierrath, barrocke Farben u. dergl. sollte den Schausp., der seinen Stand ehrt und liebt, nie kenntlich machen und im Allgemeinen ist dies auch der Fall. Doch giebt es Ausnahmen und noch ganz vor Kurzem sah sich das verwaltende Comité eines Hoftheaters 2. Ranges genöthigt, durch ein Circular das Tragen von Bärten bei fast allen Mitgliedern der Bühne zu untersagen. 3) E. eines Gegenstandes, Geistes u. s. w. auf der Bühne. — Diese ist entweder

plötzlich, überraschend, oder langsam und allmälig sich entwickelnd. — Die erstere Art ist mangelhaft, wenn der Apparat dazu sich irgend wie bemerkbar macht; die zweite wenn sie zu schnell, zu unruhig sich entwickelt. Will man durch das Plötzliche, Augenblickliche überraschen, so kommt es darauf an, eine Vorrichtung zu wählen, welcher das Auge des Zuschauers in ihrer Entwickelung nicht folgen kann. Das Aufsteigen durch eine Versenkung ist daher bei E. stets mangelhaft; es müßte denn durch Wolken, Gebüsch u. s. w. die Handhabung derselben dem Publikum verdeckt sein. Zu dem langsamen E. gehören die sogenannten Glorien, die Flugwerke, die bewegliche Scenerie u. s. w. Bei allen diesen ist ein allmäliges Entwickeln Hauptbedingung und die Plötzlichkeit nicht nothwendig (s. darüber die einzelnen Art.). Daher mit den vorhandenen Mitteln der Maschinen gewöhnlich ausgereicht wird. Kommt es aber auf Ueberraschung und Schnelligkeit der E. an, so bleibt eigentlich nur das Mittel der Beleuchtung oder der Changemens à vue übrig. Das Transparent mit augenblicklich aufzuckender Beleuchtung, die plötzliche sehr helle Beleuchtung dunkler Stellen der Bühne sind nur erst bei wenigen Theatern so angewandt, wie dies in England der Fall ist. — Am besten wendet man sie hinter solchen Decorationsstücken an, die auf starke Gaze gemahlt sind. Wird nun die Bühne verfinstert, und die schon hinter dieser Gaze aufgestellte Figur plötzlich scharf beleuchtet, so gewinnt die E. eine Plötzlichkeit, wie sie kaum auf andere Weise zu erreichen ist. Sehr hell strahlende Gasflammen, und ein Reflector (s. Beleuchtung) wirken hierbei besonders vortheilhaft. Bedeckt man die Beleuchtung dann, so ist das Verschwinden eben so augenblicklich. Auch die Effecte einer Laterna magica, namentlich auf Rauchsäulen, sind in dieser Beziehung noch nicht so angewandt worden, als man bei der Bequemlichkeit des Apparates wohl glauben sollte. Wiglebs und Funks Magie geben hier vollständige Anleitung. Noch eine Art der plötzlichen E. ist zu erwähnen: Rübezahl z. B. hat auf der Rückseite seines Costüms die Malerei eines alten abgestorbenen Baumstammes und steht nun mit ausgestreckten Armen, die knorrige Aeste vorstellen, auf der halbdunkeln Bühne. Eine Wendung und der Stamm ist verschwunden; an seiner Statt ist Rübezahl erschienen. Eben so lassen sich Büsche, Mauerwerk und dergl. plötzlich beleben. (L. S.)

Erster Liebhaber und **erste Liebhaberin** (Techn.). Ein Hauptrollenfach. Es theilt sich in das trag. Liebhaberfach und wird dann auch jugendlicher Held und Heldin genannt, und in das erste Liebhaberfach im Lustspiel. In dem letzteren sind es sentimentale und muntere, die beide je

nach der Bedeutung der Rollen in dieses Fach fallen. Gute Schausp. in demselben sind selten, wenn sie beiden Anforderungen, denen der Jugend und künstler. Bedeutung entsprechen sollen, weil sich eben eines selten mit dem anderen vereinigt findet, doch ist dies bei Frauen noch eher der Fall. Vortheilhafte Persönlichkeit ist eine nicht abzuweisende Bedingung dieses Faches; wo diese nicht vorhanden, werden die Darsteller stets dem Charakterfache sich zuwenden müssen. — In Frankreich genügt dem Publikum die Kunstleistung ohne Rücksicht auf das Lebensalter der Darsteller und selten wird auf dem Théâtre français nur der Jugend und Schönheit ohne künstler. Reife dieses Fach zugestanden. In Deutschland ist man nicht so duldsam. Man verlangt vor allen Dingen Jugend, und erträgt die mannigfachen Fehler und Unvollkommenheiten der Darsteller aus Rücksicht für diese. Trifft aber dieser Vorzug zufällig mit besonderer Befähigung zusammen, so ist dies Fach nicht allein das dankbarste, sondern auch vortheilhafteste sowohl für die Bühne als den Künstler. — Schwer ist es gewöhnlich für Schausp. aus dem Fache der ersten Liebhaberinnen bei zunehmendem Lebensalter in andere Fächer überzugehen. Die lange Gewohnheit dies Fach zu spielen verflacht nur zu oft die Darstellungen der Künstler und erschwert es ihnen ungemein, späteren Aufgaben, namentlich in den Charakterfächern, zu genügen. (L. S.)

Erstes Fach (Techn.), in der Theatersprache die ganze Thätigkeit eines Schausp.s, der nur Hauptrollen spielt. — Zu den ersten Fächern gehören der Held (der Heldenvater, der jugendliche Held), der erste Liebhaber, der Bonvivant, die große komische Charakterrolle, der Intriguant, der Komiker, die tragische Mutter (Heldenmutter), die erste Liebhaberin (tragische oder kokette) und die komische Alte. Gewöhnlich sind die ersten Fächer bei kleineren Bühnen von dem lästigen Chor- und Statistendienst befreit. In der Benennung liegt übrigens schon die Bevorzugung in Gehalt, Stellung und Einfluß auf den Gang der Theaterverwaltung. Bei dem Théâtre français in Paris sind es die Besitzer der ersten Fächer, welche die eigentliche Societé bilden. In der Geschichte des deutschen Theaters kommen einzelne Momente vor, wo aus den Darstellern der ersten Fächer Ausschüsse gebildet wurden, die der Direction in künstler. Beziehung ordnend zur Seite standen; z. B. in Mannheim unter Dalberg, bei der Schönemanschen Gesellschaft unter Ekhof's Leitung, die Wöchner am Hofburgtheater in Wien u. s. w. Gegenwärtig finden sich nirgends dergleichen, aber wahrlich nicht zum Besten der Kunst. (L. S.)

Erste Stimme (Muſ.), ſo v. w. höchſte Stimme, Oberſtimme, ſ. Chor 3).

Erzählung (Declam. und Techn.). Raoul in der Jungfrau von Orleans, der ſchwediſche Hauptmann in Wallenſteins Tod, Theramen in der Phädra u. ſ. w. haben E.en zu ſprechen, die ein in ſich abgeſchloſſenes poetiſches Ganzes bilden. Da die Wirkſamkeit dieſer Rollen ſich auf dieſe eine Richtung hin beſchränkt, ſo giebt es wohl keine Entſchuldigung, wenn ſie mangelhaft iſt. Ein genauer Haushalt mit dem Athem, Kraft des Ausdruckes, Schönheit der Rede, Steigerung und beſonders Aufſparen des einen höchſten Effectes der E. iſt hier zu empfehlen. Da die E. gewöhnlich das Selbſtgeſehene und Erlebte ſchildert, ſo hat der Darſteller hier volle Freiheit für angemeſſene Repräſentation, Redeſchmuck und bezeichnendes Geberdenſpiel. Er wird durch keine Stichworte, durch keine Gegenrede, durch kein ſelbſtſtändiges Spiel der Mitdarſteller unterbrochen oder gehindert; ihm gehört die Bühne und das geſpannte Intereſſe der Zuſchauer. Trotz dieſer günſtigen Umſtände iſt die E. meiſt eine ſchwierige Aufgabe. Weil ſie eben ein in ſich abgeſchloſſenes poetiſches Ganzes iſt, verlangt man auch eine abgeſchloſſene Vollendung ihrer rhetoriſchen und ſceniſchen Ausführung, und es ſcheint daher gut, ſie nur Künſtlern von Bedeutung anzuvertrauen, wie dies auch wohl bei guten Bühnen zu geſchehen pflegt. — Leider werden dergleichen Rollen häufig als Probe für die Fähigkeit eines Anfängers gebraucht. Dies iſt nur dann verzeihlich, wenn der Anfänger auch ein Schüler und der Aufgabe ſo weit Herr geworden iſt, als ſeine Unkenntniß der Bühne es erlaubt. — Doch iſt auch dann noch nichts für die Fähigkeit eines Anfängers erwieſen, wenn die Ausführnng auch gelungen iſt, weil er eben nicht ſelbſtſtändig geſchaffen, ſondern nur nachgeahmt hat. — Es bleibt alſo unter allen Umſtänden am Beſten, die E. nur erfahrenen Darſtellern anzuvertrauen. Daß die E. vorzugsweiſe gut memorirt werden muß, verſteht ſich von ſelbſt, weil hier jedes Stocken doppelt auffällig iſt und das Bewußtſein, ausſchließlich die Aufmerkſamkeit Aller auf ſich gerichtet zu ſehen, den Darſteller unwillkührlich beengt. Fälſchlich nennt man E. auch ſolche Scenen, wie z. B. der Soldat auf dem Thurme im 5. Act der Jungfrau von Orleans, oder Schilderungen eines am Fenſter Stehenden, deſſen was draußen vorgeht. Hier müſſen die wechſelnden Seelenzuſtände des Schauenden ganz ſubjectiv zur Anſchauung gebracht werden und die Zuhörenden ſowohl auf der Bühne als im Zuſchauerraume das Geſchilderte vor dem geiſtigen Auge vorgehen ſehen. Die E. iſt dagegen ganz objectiv und die augenblicklichen Eindrücke

des Erzählenden schon gemildert, der Phantasie aber eben deswegen im Schmuck und Ausdruck der Rede ein größeres Feld gelassen. Wichtig ist bei der scenischen Anordnung die Stellung des Erzählenden, so wie derer, die ihn umgeben, je nach den Bedingungen des Gedichtes. Die Umgebung vermag hier durch Ruhe, Spannung und Antheil die Wirkung der E. zu erhöhen. Im Lustspiel wird die E. gewöhnlich, um ihr das Ermüdende zunehmen, durch einzelne Worte des Mitunterredners wie „Nun?" „Weiter!" „O Himmel!" „Weh mir!" unterbrochen und dieser dadurch gezwungen, sich steigernden Antheil an dem Vorgehenden zu nehmen. Hat man daher dergleichen E.en zu memoriren, so nehme man wo möglich gar keine Rücksicht auf diese kleinen Unterbrechungen, die um so natürlicher erfolgen werden, wenn sie wie unwillkührlich eingestreut erscheinen. Wollte man im Gegentheil ängstlich auf jede solche kleine Zwischenrede warten, so würde der Fluß des Ganzen sehr zum Nachtheil der beabsichtigten Wirkung gestört werden. (L. S.)

Erzbischof, eine der höchsten Würden der kathol. Kirche; die kirchlichen Angelegenheiten einer ganzen Provinz werden von ihm geleitet und die Bischöfe sind ihm untergeordnet; auch die evangelisch-englische, schwedische und norwegische Kirche hat E.e. In der äußern Erscheinung des E.s ist zu beobachten, daß nur er berechtigt ist, sich das Kreuz vorantrageu zu lassen; die Kleidung ist die des Bischofs (s. d.), nur ist der Hut dem des Cardinals (s. d.) ähnlich und hat 10 Quasten; auch trägt er bei der Messe und sonstigen Feierlichkeiten das Pallium: 2 weißwollene, 4 Zoll breite und mit Kreuzen durchwebte Streifen, die über die Brust und den Rücken herabhängen. Dieses Pallium wird von Nonnen gewebt, vom Pabste besonders gesegnet und muß mit dem E. begraben werden. (B.)

Es (Mus.), das durch ein ♭ um ½ Ton erniedrigte E, der 4. Ton unserer diatonisch-chromatischen Tonleiter. (7)

Escarpins (Gard.), 1) leichte Schuhe, Tanzschuhe; 2) en e. im Ballanzuge, d. h. im Frack, kurzen Beinkleidern, seidenen Strümpfen, Schuhen mit Schnallen und einem Claquehut. (B.)

Eschenburg (Johann Joachim), geb. 1743 in Hamburg. Nach beendigten theolog. und philolog. Studien in Leipzig und Göttingen, ward er 1768 als Hofmeister am Collegium Carolinum zu Braunschweig, 1773 als Professor und 1786 als Hofrath angestellt und erhielt später die Leitung dieser Anstalt mit Bühle. — Er st. 1820 als geheimer Justizrath und hinterließ den Ruf eines guten Uebersetzers. Ein besonderes Verdienst erwarb er sich um den großen Bri-

ten Shakspeare, welchen er zum ersten Male vollständig und treu verdeutschte. Sein Fleiß in dieser Beziehung verdient die größte Anerkennung. Wir nennen hier von seinen dram. Schriften Lucas und Hannchen. Operette. Braunschweig, 1768. — Sedaine's Deserteur. Mannheim, 1772. — Voltaire's Zaire. — Racine's Esther. Hamburg, 1772. — W. Shakespeare's Schauspiele. Zürich, 1798 bis 1806. 12 Thle. (Thg.)

Es dur (Mus.) eine der 24 Tonarten unseres Systems; Es ist der Grundton derselben und sie hat 3 b als Vorzeichnung, wodurch die Töne e, a und h in es, as und b verwandelt werden. Zum Ausdrucke der Andacht, der frommen Liebe und sinnigen Betrachtung ist sie besonders geeignet. (7.)

Es es (Mus.), das durch 2 b um 2 halbe Töne erniedrigte E.

Eskimos. Auch diese Bewohner der eisigen und traurigen Küsten des Polaroceans haben eine Art von Schauspiel, die den Uranfängern scenischer Darstellungen bei andern Völkern durchaus ähnlich ist. Bei ihren Festen kommen mimische Vorstellungen vor, die — selbst bei den zum Christenthume übergetretenen E. — Scenen und Abentheuer aus den Sagen von ihren alten Göttern Ukkowma, Torngarseck und Wittike zum Gegenstande haben, auch häufig die täglichen Verrichtungen des Volkes, die Handhabung des Kahnes, Schlittens und Speeres zeigen. Diese Darstellungen beginnen mit einem abentheuerlich aufgeputzten Zuge bei welchem ausgestopfte Thierhäute mit allerlei Flitter behangen eine Hauptrolle spielen; diesem folgt die Absingung eines Volksliedes — deren die E. drei haben — und dann beginnt die Pantomime, gewöhnlich in 3 Abtheilungen getheilt; in jedem der Zwischenacte wird abermals ein Volkslied gesungen und das Ganze mit einem Tanze beschlossen; an dem Gesange sowohl als am Tanze nehmen Zuschauer und Darsteller gleichmäßig Theil. — Auch an Musik fehlt es bei diesen Darstellungen nicht; Handtrommel und Pfeife, die einzigen Instrumente der E., begleiten den Zug, wie den Gesang; beim letztern singen die Weiber die höchst einfache Melodie, während die Männer sich begnügen, sie mit einem monotonen Brummen zu begleiten. Vergl. Parry, journal of a second voyage for the discovery of a North-West passage u. a. Reisewerke. (R. B.)

Es moll (Mus.) so v. w. Dis moll.

Esperstedt. 1) geb. 1783 zu Halle, trat Ostern 1799 nach genossener Schulbildung bei dem k. Kriegs- und Steuerräthlichen Officio zu Genthin ein. Seine Freistunden widmete er dem Studium der dram. Literatur, namentlich

der Werke Schillers und dieser Umstand, so wie seine Theilnahme an einem Instrumental-Musikvereine und an der Leitung eines Gesellschaftstheaters erweckten in ihm eine lebhafte Neigung zur Beschäftigung bei einer Bühnen-Verwaltung. Ein Besuch in Hanover (1806) führte ihn in das Haus des Oberbürgermeisters Iffland, und durch diesen erhielt er ein Empfehlungsschreiben an dessen Bruder, den Director Iffland in Berlin. Hier wurde E. bei der Aufnahme eines Inventariums der k. Theatergarderobe beschäftigt und bald darauf im Büreau der General-Direction angestellt. Doch waren in den ersten Jahren seine Subsistenzmittel so gering, daß er sich noch um den zweiten Souffleurposten bewarb, den er 1810 erhielt und 6 Jahre lang verwaltete. Obgleich schon jetzt mit vielen Arbeiten überhäuft, wurden ihm 1812, während der langen Krankheit und nach dem Tode seines Amts-Vorgängers, des geheimen Directions-Sekretairs Pauly, der neben Iffland den bedeutensten Theil der Correspondenz führte und die Proben theilweise abhielt, auch noch diese Arbeiten übertragen. Als bald darauf Iffland der oberen Leitung der Verwaltung entzogen ward, wurde E. Mitglied der Verwaltungs-Commission bis 1815. Seine spätern Ernennungen zum Mitgliede der Regie, zum geh. Secretair bei der General-Intendantur, zum Hofrath und zum Ritter des rothen Adlerordens, verdankt er der wohlwollenden Zuneigung und Empfehlung seiner beiden Chefs, der General-Intendanten Grafen von Brühl und von Redern, so wie seiner rastlosen Thätigkeit, seiner gediegenen Kenntniß der Geschäfte und dem Eifer, womit er dieselben stets zum Wohl des Instituts, dem er fortwährend angehört, zu fördern suchte. — 2) Mad. E. geb. Hudemann, Gattin des Vor. und Tochter des verstorbenen Kämmerers Hudemann zu Bernau, trat 1809 in die Zahl der Schülerinnen Ifflands ein, der ihr Talent für das Lustspiel bald erkannte und ausbildete. Sie debütirte 1810 in „die Entdeckung" von Steigentesch und in Jüngers „Entführung" mit Glück, ward darauf engagirt und ist seit jener Zeit Mitglied der k. Bühne zu Berlin. Wie sie sich früher im Soubrettenfache und in muntern Rollen die Theilnahme des Publikums erwarb, übertrug es diese auch auf ihre spätern Leistungen im komischen Fache und sie hat sich in Parthien wie Felicitas in „Clementine" Nachbarin in „Das war ich!" Frau Wunschel in „die beiden Klingsberge" u. a. m. auf das Vortheilhafteste ausgezeichnet. Stets thätig und vielfach in den neuesten Erscheinungen des Repertoires beschäftigt, weiß sie sich die verdiente Gunst des Publikums fortdauernd zu erhalten. (H S.)

Esponton (Requis.) eine 4 bis 5 Fuß hohe Pike

mit dickem braunem Schaft, der mit gelben Nägeln beschlagen ist, und vergoldeter Spitze. Bis 1806 wurde sie von den Infanterie-Offizieren der preuß. u. a. Armeen getragen, wenn sie dem Zuge voran gingen. Jetzt ist sie allgemein abgeschafft. (B.)

Essen und Trinken auf der Bühne (Techn.) kann nie zu einer Forderung an die Kunst erhoben, daher nie Vorwurf einer Kunstbehandlung werden. Die Sorge des Dichters muß es sein, und ist es zum Glück bisher auch gewesen, daß diese grob-sinnlichen Handlungen, da sie nur selten zur Verstärkung des beabsichtigten Effekts dienen können, möglichst von der Bühne entfernt bleiben. Denn fest steht es, daß alle jene Mechanismen und bloße Aeußerlichkeiten, in denen keine sittliche Tendenz zur Handlung des Stücks und zum Charakter der handelnden Personen befindlich ist und welche also auf nichts als eine bloß sinnliche Täuschung abzwecken, als gänzlich unstatthaft und zwecklos aus der Darstellung verbannt werden müssen. Dahin gehört vor Allem, das E. u. T. a. d. B. zu vermeiden, weil der wahrhaft gebildete Sinn, durch die Befriedigung solcher Bedürfnisse auf der Bühne, auf das unangenehmste gestört werden muß. — Es gibt aber, wenn auch nur seltene Ausnahmen, wo das E. u. T. zu nothwendigen Vehikeln einer Darstellung werden kann und da genügt in der Regel eine einfache, leichte, oberflächliche Ausführung der Scene, nicht aber ein plumpes, breites Ausmalen derselben, wie es einst ein Regisseur einer bedeutenden Bühne, bei der Probe von der Tisch-Gesellschaft in Ifflands Jägern verlangte, der u. a. dem Schulzen vorschrieb, im Gegensatz zum Amtmann und dessen Tochter, so kräftig einzuhauen, „daß dem Zuschauer vor Appetit das Wasser im Munde zusammenfließe müsse." Der Darsteller des Schulzen unterließ denn auch nicht, während der Vorstellung das Möglichste zu thun, um die Täuschung auf das Höchste zu steigern, und beroch den Käse, den der Amtmann, in der Meinung es sei Eis, verlangte. — Nur das angeborne Schicklichkeitsgefühl kann hier dem Schauspieler über das plus und minus zu Hülfe kommen und besonders da, wo die Vorschrift des Dichters die Ausmalung einer Eßscene befiehlt, rettend unter die Arme greifen, um ihn vor Gemeinheit zu bewahren. Wie das zu vermeiden sei, und doch die keckste Handhabung solcher Eßscenen statt finden könne, davon gab uns Iffland wiederum die bewundernswürdigsten Proben seiner Darstellungskunst in der Rolle des Don Ranudo, bei Verzehrung des dem Bauer abgenommenen Brotes und Käses, wie beim Ausschlürfen der Austern als Dr. Flappert in Bretzners argwöhnischem

Liebhaber. Das muß man jedoch gesehen haben; beschreiben läßt es sich nicht. (Vergl. Bühnenschicklichkeit.)

(Z. F.)

Esslair (Ferdinand), stammt aus dem adeligen Geschlechte der von Khevenhüller, und wurde 1772 zu Essek in Slavonien geboren. Erst in seinem 23. Jahre betrat er die Bühne zu Insbruck, ging bald darauf nach Passau, 1793 nach Prag, 1800 nach Augsburg, 1806 nach Nürnberg, 1807 nach Stuttgart, hiernach nach Mannheim, 1814 wieder nach Stuttgart als Regisseur des Hoftheaters und endlich 1818 als solcher nach München, wo er als pensionirter Hofschausp. noch lebt. — E. gehört unstreitig zu den Coryphäen der Bühnenkunst und sein Name verdient in den Annalen ders. einen der würdigsten Plätze. Eine Heroengestalt, ein klangvolles, biegsames, alle Töne der Scala umfassendes und dabei kräftiges Organ, regsame sprechende Augen, beredtes Mienenspiel, alle diese äußern Vorzüge stempelten ihn schon von Natur aus zu einem glücklichen Bühnenkünstler. Weniger tiefes Studium als ein richtiges, selten sich täuschendes Gefühl beim Erfassen eines Charakters, verbunden mit echter Empfindung und sicherm Takte beim Wiedergeben desselben, verschafften ihm den Ruf eines hochachtbaren Schauspielers. E. war wie Fleck bestimmt, nur die von Natur ihm zugetheilten Kräfte in Anspruch zu nehmen, um den Kunstweg nie zu verfehlen; daher schadete ihm in spätern Jahren der durch verschrobene Kunstkrittler geweckte Versuch, durch Verstandesgrübeleien, die zu keiner rechten Spitze und Schärfe es bringen konnten, den Werth einer Rolle erhöhen zu wollen. Dergl. lag ganz außer den intellectuellen Kräften und Kreisen E.s und Lewald hat vollkommen Recht, wenn er bemerkt: „Mehr als je ein anderer Schausp. von so großem Rufe, war E. darauf hingewiesen, seinem innern Instinkt allein zu folgen; aber eine unerklärbare Manie Das zu durchdringen, was ihm seiner ganzen Natur nach undurchdringlich bleiben mußte, führte sein Talent auf Abwege, wodurch die bedauerlichsten Resultate zu Tage gefördert und die schönsten Ergüsse eines angebornen Talents vereitelt wurden.“ — Wer E. ein und dieselbe Rolle, namentlich Tell und Wallenstein, in ein paar Jahrzehent auseinanderliegenden Epochen darstellen sah und die verschiedenen Auffassungsarten im allgemeinen, wie in einzelnen Scenen, zu bemerken Gelegenheit hatte, wird von der Wahrheit des Gesagten durchdrungen sein. So war sein Tell der frühern Jahre der echte Natursohn des schweizerischen Paradieses, und wie sein Land ein poetisch-anregendes, so er selbst. Diese Auffassungsweise gab zu öffentlichem Lobe, aber auch zu sektionsmäßigen Auseinandersetzungen des Spiels willkommene Veranlassung. Berauscht vom Lobe,

verwirrt gemacht durch Winke, wie das und dies anders zu sagen oder zu gestalten, um zur reinsten, natürlichsten Natur zu werden, verlor sich E. so sehr in Verbesserungen, daß dadurch dem Natursohn alle poetische Federchen ausgerupft wurden, so daß er zuletzt splitternackend vor uns dastand. — Auf ähnliche Weise ging es mit dem Wallenstein, worüber man Tiecks Abhandlung über E.s Darstellung in seinen dramaturg. Blättern vergl. wolle. Einzelne große Momente in beiden Rollen blieben dem Künstler allerdings bis für die letzten Tage, aber der gesunde kühne Stamm war benagt und verwundet. — E. für tragische Helden geboren, war auch am größten darin, wie sein Hugo in Müllner's Schuld, Yngurd, Carl Moor, Tell, Wallenstein, Otto von Wittelsbach, Macbeth, Lear und Belisar bewiesen. In seinem declamatorischen Vortrage wie in seiner Körperhaltung, erinnert er oft an Talma. Doch gab er, ein echt deutscher Künstler, überall einen großen tragischen Zusammenhang, nahm in seinem tiefen Gemüthe jeden Charakter ganz auf und wird von ihm in allen Theilen seines eigenen Wesens berührt und durchdrungen, wodurch jene echtkünstlerische Identität entsteht, welche das innerste Geheimniß der mimischen Kunst ist. (Vergl. Klingemann über E. in „Kunst und Natur" 1. Bd.) Die Aehnlichkeit E.s mit Talma, trat ganz besonders in Darstellung des Theseus in Phädra hervor, die wir als die sublimste tragische Rolle E.s, als seine Glanzpartie, bezeichnen möchten. — Aber auch im bürgerlichen Drama, in den sogen. sentimentalen Partien, versuchte sich E. in spätern Jahren mit großem Glücke, namentlich als Oberförster, Abbé de l'Epée, Wittburg in Clementine, Essighändler &c.; jedoch von allen steht sein Dallner in Iffland's Dienstpflicht als Prototyp für dergl. Rollen da, von dem Tieck bei Gelegenheit von E.s Gastspiel in Dresden, sagt: „Jene alte große Schule unserer deutschen Schaulspielkunst hat mir E. im Dallner vor die Seele geführt. Dies war wieder einmal ein lebendig gewordenes Theater, Spiel und Rede statt des Hersagens und Herbetens unserer jüngern Declamatoren, Wahrheit, Natur und Größe, die höchste Täuschung, deren wir jetzt so oft entbehren müssen, ja die uns jüngere Kritiker wohl gar als etwas Ueberflüssiges schildern möchten. Meine höchste Bewundrung erregte es, daß der treffliche Mann dies so ohne Anstrengung und ohne viele Mittel hervorbrachte, so einfach Alles und naturgemäß, daß wir alle vom ersten bis letzten Augenblick der Ueberzeugung waren, es könne und dürfe gar nicht anders sein. Vielmehr vergaß Jedermann den Schauspieler, und die Rührung und Erschütterung am Schlusse des 4. Actes werde ich so wenig, wie Alle die zugegen waren, jemals vergessen. Diese Mo=

mente, gestehe ich ohne Zurückhaltung, gehören zu den größten, die ich nur jemals in einem Theater erlebt habe." — Der Unparteilichkeit zu genügen, dürfen wir eine Manier nicht vergessen, die E. sich sehr oft zu Schulden kommen ließ, worüber Tieck sich weitläufig in den schon erwähnten dramaturg. Blättern verbreitet, und die Z. Funck in seinen „Erinnerungen" 2. Bd. S. 131 kurz so bezeichnet: Das manirirte, bald über die Maßen gedehnte, bald eben so beflügelte Recitiren mehrerer Prunkverse, glich dort einer Jakobsleiter, die man zu ersteigen, hier einer Eisenbahn, auf der man sich zu befinden glaubte." — E. war drei Mal verheirathet. Seine erste Gattin, die 1806 schon starb, hat das Theater nicht betreten. Von der zweiten, einer geb. Elise Müller, die schon früher auf mehrern Theatern sich einen vortheilhaften Ruf erworben hatte, und mit der er Kunstreisen nach Stuttgart, Mannheim, Frankfurt, Leipzig u. s. w. unternahm, wo sie mit Beifall in den Rollen der Orsina, Lady Milfort, Octavia, Isabella in der Braut von Messina rc. neben ihrem Gatten auftrat, ließ er sich scheiden und heirathete die dritte, eine geb. Ettmaier, mit der er 1818 bei einem Gastspiel in Mannheim zusammentraf. Sie war als Künstlerin nicht ausgezeichnet. Auch mit einer aus der zweiten Ehe erzeugten Tochter, — ebenfalls kein hervortretendes Talent — besuchte. E. mehrere Bühnen. Sie spielte neben ihrem Vater eine Phädra, Jerta in der Schuld u. s. w. Die zahlreichen Gastspiele E.s können wir hier nicht anführen, da es nicht leicht eine bedeutende Bühne gibt, auf der er nicht spielte. Die Quellen zu dieser Biogr. sind im Verlaufe der Darstellung genannt. (Z. F.)

Etat (franz.), wörtlich Zustand. In der Bühnensprache die festgestellte Norm der Ausgaben im Verhältniß zu den Einnahmen; man unterscheidet den Gagen-E., der nur die Gehalte umfaßt, und den Gesammt-E., in welchem alle Ausgaben einbegriffen sind. In kleinern Städten darf der Gagen-E. im Durchschnitt den Ertrag des Abonnements nicht übersteigen; in größern, wo das Abonnement nur einen geringern Theil der ganzen Einnahme ausmacht, muß die letztere ihn bestimmen. Der einmal festgestellte E. eines Theaters sollte nie überschritten werden, wenn nicht die Bühnenverhältnisse eine dauernd günstigere Wendung nehmen, die eine Steigerung des E. sichern. Jede einzelne Ueberschreitung öffnet gewöhnlich zahllosen andern die Bahn und eine Zerrüttung der ökonomischen Verhältnisse sind nicht selten die Folge. (B.)

Eteŏcles und Polynīces (Myth.), des Oedipus (s. d.) und der Jocaste in Blutschande erzeugte Söhne. Oedipus übertrug ihnen die Herrschaft über Theben, sie aber

hielten den Vater bis zu seinem freiwilligen Exile gefangen. Mit dem Schwerdte sollten sie die Herrschaft theilen, war der Fluch des Scheidenden. Ihm zu entgehen, beschlossen sie, jeder solle wechselnd ein Jahr herrschen; allein als die Reihe an Polynices kam verweigerte E. die Erfüllung. Die Brüder kämpften mit einander und fanden jeder von des Andern Hand den Tod. Die Tragödien von Aeschylus Sieben gegen Theben und von Euripides die Phönissen stellen diese Begebenheiten dar. (F Tr)

Etheridge (spr. Edridsch, Lord George), engl. Theaterdichter, unter der Regierung Carls II. Die grenzenloseste Liederlichkeit, daraus entstandene Noth und viel natürlicher Witz machten ihn zum Theaterdichter. Sein erstes Stück: „the comical revenge“ erhielt die Theaterdirection halb auf die Rückseite von Speisekarten, unbezahlten Rechnungen und Buchtiteln geschrieben. Sämmtliche Stücke E. hatten nur ein Zeitinteresse und als solche nur ephemere Bedeutung. Er starb als engl. Gesandter in Regensburg, wo er sich bei dem Geburtsfeste des Prinzen von Wales so ungeheuer betrank, daß er todt niederstürzte. (L. S.)

Eubola (alte Bühne), Zwischenspiele s. Atellanen.

Eule, 1) (Gottfried) geb. zu Dresden 1754, deb. 1774, spielte auf den Bühnen zu Neustrelitz (1778) und Stralsund (1779), kam 1781 nach Hamburg, war von 1798 bis 1802 in Gesellschaft mit Löhrs und Langerhans, von 1802 bis 11 mit Stegmann und Herzfeld Director daselbst, trat 1811 gänzlich von der Bühne zurück und privatisirte in Hamburg. Von seinem Auftreten in Hamburg an, begründete sich sein Ruf, als der eines braven Sängers und ausgezeichneten Komikers und erhielt sich bis zu seinem Abgange von der Bühne. — E. war ein kräftiger Buffo, mit einem derben Basse versehen. Er übertrieb nie in Vortrag oder Gebehrde, wohl aber zur Erquickung höherer Regionen erlaubte er sich allerlei Einschiebsel, die wohl nicht überall die Censur passirt haben möchten. Im Ganzen fehlte es seinem Gesange, wie seiner Rede, an jener Geschmeidigkeit, welche so sehr an Italienern entzückt, und jener Feinheit des Ausdrucks auch in der Posse, welche selbst dem Gebildeten ein unwillkührliches Lächeln entlockt und sogar auch von den Feinsinnigsten des weiblichen Geschlechts tolerirt und als gut anerkannt wird. Als ein kompetentes Urtheil über E. sei das von Costenoble (in Lewald's Theater-Revüe 3. Jahrg. S. 19) angeführt, wo es heißt: „Wenn ich mir die Darstellungsarten jener Schauspieler (aus den 1780. und 90. J. nämlich) in's Gedächtniß zurückrufe, so kommt es mir vor, als ob ich nach meinen jetzigen Erfahrungen einen gewissen Eggebrecht in den Rollen ernster und humoristi-

scher Väter und den Komiker E. für die bedeutendsten und der Natur getreusten Darsteller erklären dürfte." — 2) (Mariane) geb. Baumann zu Altona 1761, des Vor. Gattin. Auch sie erwarb sich den Namen einer braven Künstlerin, sowohl im Liebhaberinnen-Fache, wie später als ernste Mutter. — 3) (C. D.) geb. zu Hamburg 1776, Sohn des Vor., er wurde von seinen Eltern für die Bühne erzogen; da er kein Darstellungstalent hatte, widmete er sich der Musik und deb. 1799 als Componist mit der Oper „der verliebte Werber" die sehr gefiel; er schrieb dann ferner die Opern: der Unsichtbare, Gieffad und Zaide und das Amt- und Wirthshaus mit gleichem Erfolge, wurde später Musikdirector am Theater zu Hamburg, wo er auch 1827 starb. (Z F. — 3)

Eumenīden (Myth.), s. Furien.

Eunicke, 1) (Friedrich) geb. zu Sachshausen bei Oranienburg 1764, betrat 1787 in Schwedt das Theater als Ataliba in der Cora, ging nach Mainz, dann 1794 zum deutschen Theater nach Amsterdam, wo er als Tarar im Axur und Tamino in der Zauberflöte mit großem Beifall deb., hierauf 1795 nach Frankfurt, endlich 1796 nach Berlin, das er nicht mehr verließ. — E. wird mit Recht zu den ausgezeichnetsten Tenoristen gezählt, die Deutschland jemals besaß, seine klangvolle kräftige Stimme, sein kunstreicher Vortrag, ergötzten das Publikum selbst noch in seinem weit vorgerückten Mannesalter. — 2) (Henriette) geb. Schüler, dessen geschiedene Gattin, s. Hendel-Schütz. — 3) (Therese) 2. Gattin E.s, geb. Schwaichhofer geb. zu Mainz 1778, deb. 1793, eine eben so vorzügliche Sängerin wie Schauspielerin im Soubrettenfache. Sie sang schon als Mädchen zu Amsterdam und Frankfurt a. M. die ersten Sopranpartien mit außerordentlichem Beifall. Später in Berlin, entzückte sie als Donauweibchen, kleiner Matrose, Lilla, Papagena, Fritz im Hahnenschlag, Paul von Husch in den Pagenstreichen, Florine in Fanchon u. s. w. 4) (Johanna) Tochter von E. 1. und 3. geb. zu Berlin 1800, wurde für die Bühne erzogen, deb. in Berlin und glänzte eben so sehr durch ihre reizende Persönlichkeit als ihre schöne Sopranstimme; sie verließ indessen das Theater sehr bald, um die Gattin des Malers Krüger zu werden. (Z. F.)

Eunomia (Myth.) eine der Horen (s. d.)

Euphrosȳne (Myth.) s. Grazien.

Eurīpides wurde auf der Flucht seiner Eltern von Athen nach Salamis geb. Die Siege, an denen Aeschylus Theil nahm, kannte er daher nur von Hörensagen, aber sein Leben fiel in die schönste Zeit Athens, die auch er durch die Anlagen seines Geistes zu schmücken berufen war. We-

gen seines kräftigen Körperbaues ward er zum Athleten bestimmt, aber die Wissenschaften fesselten ihn mehr; er studirte Rhetorik und Philosophie und machte eine Reise nach Ephesus, um die Schriften des mystischen Philosophen Heraclit zu studiren. Wie sehr die Ideen dieses Philosophen seinen Geist angezogen, zeigt der Umstand, daß er dessen Bücher auswendig lernte, da ihm dieselben abzuschreiben von den Priestern nicht erlaubt wurde. Früh jedoch erkannte er, daß die Poesie sein eigentlicher Beruf sei und die Bekanntschaft mit Sokrates trug dazu bei, ihn zu dieser Richtung zu bestimmen. So wandte er sich 26 Jahr alt zur dram. Kunst. Daß er zuvor Maler gewesen sei, ist wahrscheinlich, da ein dram. Dichter der damaligen Zeit Vieles leisten mußte. Ungeachtet der Feile, welche er an seine Stücke anlegte, ungeachtet selbst Sokrates ihn bei der Ausarbeitung unterstützte, vermochte er doch in den trag. Wettkämpfen keinen Preis zu gewinnen, bis er im 41. Jahr den ersten Sieg errang, dem später noch 14 andere folgten. Dessenungeachtet verbreitete sein Ruf sich über die ganze hellenische Welt; da die Mängel dieses Dichters nur dem feineren Kunstrichter, nicht aber dem gewöhnlichen Publikum auffallen, seine Vorzüge aber von Jedem gefühlt und begriffen werden. Seine Stücke fanden daher, ungeachtet man sie „eine Philosophie im Kothurn“ und ihn selbst „den trag. Philosophen“ nannte, die günstigste Aufnahme, und so groß, so allgemein war die Begeisterung, daß auf Sicilien nach der unglückseligen Expedition gegen Syrakus, diejenigen atheniensischen Kriegsgefangenen, welche Verse des E. auswendig wußten, dem Tode oder schmählicher Knechtschaft entrannen und noch Unterhalt und reichlichen Lohn gewannen. In Athen verbitterten ihm jedoch die Angriffe der Komiker, namentlich des Aristophanes den Aufenthalt und so nahm er noch als Greis gern die Einladung des Königs von Macedonien an und begab sich an dessen Hof. Von dem Könige geschätzt und hochgeehrt starb er nach dreijährigem Aufenthalt eines unnatürlichen Todes, entweder durch die Bosheit neidischer Höflinge oder durch Zufall. Seine Gebeine prachtvoll bestattet, blieben in Macedonien, seinem Andenken errichteten die Athenienser ein Kenotaph mit einer würdigen Inschrift. E. ist vielfach und streng beurtheilt worden, am strengsten von den Komikern seiner Zeit; um ihn richtig zu beurtheilen, müssen auch wir uns in diese Zeit zurückversetzen, die eine Zeit sophistischen Wortgefechts und rhetorischer Künste war; die Begeisterung der Poesie eines Phrynichus und Aeschylus hatte den Regeln der von Sophocles zur Vollendung gebrachten Kunst, die alte Einfachheit und Erhabenheit äußerer Elegonz und Zierlichkeit Platz ge=

macht. Die Masse des Volks war gebildet, aber diese Bildung war oberflächlich, wie es die der Masse immer nur sein kann; der Dichter, der mit Beweglichkeit des Geistes und rhetorischem Prunke ausgerüstet ein so gebildetes Publikum zu unterhalteu versteht, wird am meisten Beifall finden. Ein solcher Dichter war aber E.; ausgestattet mit großen Talenten, tiefem Gefühl und lebhafter Phantasie, mußte er auf die Gemüther seiner Zeit eine große Gewalt ausüben, während die Komiker, die hier aber sehr ernst erschienen, ihm vorwerfen, daß er noch mehr zur Verweichlichung der Gemüther beitrage. Schönheit der Sprache ist bei ihm in hohem Maße vorhanden; sie ist einfach, fließend, leicht, harmonisch und edel, an schönen Gedanken ist er äußerst reich und kein Dichter bietet so viel Stoff zu einer Blumenlese moralischer Sentenzen dar, wie er; einzelne Stellen sind bezaubernd und wo er die Leidenschaften schildert, wo er rühren will, da ist er unübertrefflich und mit Recht nannte ihn schon Aristoteles in dieser Hinsicht den tragischesten der Dichter. Aber bei allem blendenden Glanze tritt die Sucht zu gefallen, das Haschen nach Effect hervor, das Pathetische ist häufig weinerlich und sein Gefühl erkünstelt. Die schlechte Anlage in seinen Planen gesteht auch Aristoteles zu; sie verstoßen häufig gegen alle Wahrscheinlichkeit, während immer wiederkehrendes Moralisiren, und viel unnützes Geschwätz den Gang der Handlung aufhalten. Auch sind seine Charaktere mangelhaft und leiden an Unbeständigkeit, ein Fehler, der durch die schönen Worte nicht gut gemacht wird. Neu und von seiner Erfindung sind die Prologe, ein ungeschickter Nothbehelf, die Zuschauer in die Handlung einzuführen; wie diese schleppend uud langweilig sind, so stehen die Chöre in seinen Stücken mit der Handlung nur in dem losesten Zusammenhange, worüber man sich nicht wundern darf, da dieselben nicht von ihm, sondern von Jophon oder von Alkesikrates dem Argeier gedichtet wurden. Von den Komikern wird besonders die weichere Musik in denselben, wo die Sänger mehrere Takte hindurch auf einer Sylbe aushielten, und Triller auf Triller gehäuft wurde, getadelt; dem Publikum hat dies gewiß aber sehr gefallen. In dem Reichthum von Sentenzen, von dem E. übersprudelt, kommen besonders viele und starke gegen das weibliche Geschlecht vor, die ihn in den Ruf eines Weiberfeindes gebracht haben; doch zeigt er auch wieder, daß er wahre Weiblichkeit zu schätzen wußte; denn er war selbst zweimal verheirathet. Von den 75 Tragödien, die E. verfaßt haben soll, sind nur 19 auf uns gekommen, die aber hinlänglich sind, um ihn, der Männlichkeit und Kraft eines Aeschylus gegenüber, als ein Weib erscheinen zu lassen, bei dem die höchsten Ideen nicht

mehr obenan standen, sondern durch Privatinteressen, in denen — dies ist bei E. als Weiberfeind gerade merkwürdig — immer Weiber die Hauptrolle spielen, verdrängt wurden. Der Stoff, die Charaktere, die Ideen und Interessen sind von der Höhe in Aeschylus und Sophocles herabgesunken, Alles der platten Wirklichkeit mehr angepaßt und die Poesie dient nicht mehr dazu, das Volk von der Bühne herab zu erheben, sondern es mit schönen Sprüchen und dialektischer Fertigkeit ohne Tiefe und Wahrheit der Empfindung, ohne Würde des Gegenstandes wie der Personen, zu unterhalten. Die 19 noch erhaltenen Stücke des E. sind 1) Hekabe — 2) Orestes, ein echtes Effectstück welches auf dem Theater viel Glück machte, weil es durch gerichtliches Gezänk und dergl. die Lieblingsneigung der Athenienser befriedigte, aber durch seine schlechten Charaktere verrufen, die mit Ausnahme des Pylades alle nichts taugen. — 3) Die Phönicierinnen, von dem Chor phönicischer Frauen so genannt! Von den Charakteren, die sämmtlich wieder schlecht sind, ist der des Kreon der nichtswürdigste. Die Scene ist Theben. — 4) Medea. — 5) Hippolytos. Das Stück gewann den Preis. — 6) Alkestis. — 7) Andromache. — 8) Die Schutzflehenden. — 9) Iphigenia in Aulis. — 10) Die Herakliden. Die Tendenz ist ähnlich der Schutzflehenden: Verherrlichung Athens. — 11) Die Troerinnen. — 12) Rhesus. Man hält das Stück für untergeschoben. — 13) Ion. Die sonderbare Verwickelung, Peripetie und endliche Wiedererkennung zwischen Mutter und Sohn in diesem Stücke gewähren ein lebhaftes Interesse. — 14) Helena. — 15) Elektra. — 16) Der rasende Herakles. — 17) Die Bachantinnen. — 18) Iphigenia auf Tauris und 19) Cyklops, ein Satyrspiel. (W. G.)

Eūrīpus (a. Bühne), hieß bei den Römern der 9 Fuß breite Wassergraben, welcher in einem Circus die Arena umgab, den Zuschauer also von dem Kampfplatze der wilden Thieret rennte. (L. S.)

Eurōpa, 1) (Myth.), eine phönicische Königstochter, welche Jupiter in Gestalt eines Stiers, durch das Meer nach Kreta entführte, wo sie die Mutter des Minos, Rhadamanthus und Aeacus ward. Die Alten nannten nach ihr den 3. Erdtheil. 2) (Alleg.), s. Welttheile. (F. Fr.)

Euterpe (Myth.) eine der Musen, s. d.

Euthymia (Myth.) Personification der Seelenruhe und Heiterkeit.

Evolutionen (lat., evolviren, auswickeln, entwickeln, also Entwickelung, Heerschwenkung, E.=Marsch, ein Wandel oder Wendezug, Techn, und Tanzk.). Ein theatralisches

Hülfsmittel die vorhandene Personenzahl größer erscheinen zu lassen, als sie wirklich ist; indem man sie bewegt, mehrmals in geänderter Formation dem Publikum vorführt, und durch geregelte Ausführung gewisser Touren und Figuren dem Auge eine angenehme Unterhaltung gewährt. Jeder Triumphmarsch, Aufzug u. s. w. ist aus E. zusammengesetzt, wenn er nicht in unveränderter Richtung einer Directionslinie folgt (s. Marsch). In engerem Sinne versteht man unter E. die hin und wieder in Balleten vorkommenden militärische Aufzüge, die durch angebrachtes Exerciren, so wie die Anwendung von Fahnen, Lanzen, Schwerdtern, Schildern gewissermaßen für sich bestehende Ensemblestücke bilden. Die Aufgabe für denjenigen, welcher diese E. arrangirt ist besonders, aus der größten anscheinenden Unordnung plötzlich die größte Ordnung entstehen zu lassen, durch gutberechnetes Aufstellen die Zahl größer erscheinen zu lassen, als sie wirklich ist, und durch überraschenden Wechsel in den Touren und Formationen dem Auge Abwechselung zu gewähren. Mittel dazu sind: eine genügende Anzahl von Militärcomparsen, nicht unter 16 bis 20 Mann (ohne gut einexercirtes und an pünctliches Befolgen der Befehle gewöhntes Militär thut man besser die E. ganz zu unterlassen). Anführer für dieselbe aus dem Ballet oder sonstigem Theaterpersonal, Eintheilung in einzelne Trupps oder Quadrillen, gutes kleidendes Kostüm in besonders hellen und contrastirenden Farben, ein verabredetes Zeichen für die verschiedenen Momente, in welchen plötzliche Veränderungen in Stellung, Haltung und Griffen ausgeführt werden sollen; am besten nach den Abschnitten der Musik, sonst auch wohl durch einzelne Trommelschläge, Winken aus der Coulisse, Vermischung der Comparsen mit Balletttänzern, Anwendung von Fahnen, Flaggen, Kränzen, Guirlanden u. s. w. Wo man einer guten Ausführung der E. nicht gewiß ist, unterlasse man sie ganz, denn sie können leicht lächerlich werden und ermüden. Besonders aber ist Aermlichkeit in der äußeren Ausstattung solcher E. zu vermeiden. (L. S.)

Ewigkeit (Alleg.) eine ernste weibliche Figur mit einem Sternenkranz über dem Haupte; in der Hand hält sie eine in einen Kreis gebogene Schlange. Wenn der Begriff einer schönen, glücklichen, fröhlichen E. angedeutet werden soll, so wählt man einen geflügelten Genius, der die Schlange hält. (B.)

Exaltation (Aesth.). Gemüthserhebung, mit einer Nebenbedeutung des Krankhaften, erhitzter Zustand der Phantasie, mit Abweisung wenn auch nicht vernünftiger Zwecke doch vernünftiger Motive und Mittel. (M.)

Excommunicirt, ausgeschlossen von der Gemein=

schaft der christlichen Kirche und besonders vom Genusse des Abendmahles der letzten Oelung, so wie unberechtigt zu einem Begräbnisse in geweihter Erde waren und sind noch gegenwärtig alle Schausp. in Portugall, Spanien und Frankreich. Als die Enfans sans Souci, die Clercs de la Bazoche und die Baladins des frühesten franz. Theaters (s. d.) durch das Anstößige ihrer Spiele, und den sittenlosen Lebenswandel, den sie führten, den Zorn der Kirche, aus der sie doch hervorgegangen, erregten, wurden sämmtliche Schausp. mit dem Kirchenbann belegt, der noch jetzt in Frankreich nicht aufgehoben ist. Indessen wurde unter Ludwig XIV. von dem Erzbischoff von Paris mit den Sängern und Tänzern der großen Oper eine Ausnahme gemacht und diese durch einen besonderen Arret wieder in die christliche Gemeinschaft aufgenommen; die Ursache dieses Ausnahme-Gesetzes war der König, welcher bekanntlich in St. Germain und Versailles selbst in einigen Balleten mittanzte. Sehr lebhaft verwendete sich eine seiner Maitressen für die Aufhebung der Excommunication; da sie Skrupel fühlte, daß der König gleich den andern Tänzern dadurch des Seelenheiles verlustig gehen könnte, und so erfolgte diese. Molière starb e. und Talma selbst mußte auf seinem Todbette widerrufen, ehe ihm die letzte Oelung ertheilt wurde. Verlangt ein Schausp. nach den Sacramenten der heiligen Kirche, so werden diese nicht eher gereicht, bis der Sünder abschwört, das Theater wieder zu betreten. In der Revolution war dieses Gesetz, wie jeder andere kirchliche Zwang aufgehoben und eine schöne Schauspielerin fungirte auf dem Maifelde als Göttin der Vernunft. Diese empörende Profanation war auch Ursache, daß mit der eintretenden Restauration der alte Gebrauch wieder seine Rechte behauptete. Die Kirche vermeidet zwar großes Aufsehen bei sehr hervorragenden Persönlichkeiten, hält aber mit eiserner Strenge an ihren Satzungen der Menge gegenüber. In Deutschland ist die Excommunication nie öffentlich ausgesprochen worden. Einzelne Fälle von Unduldsamkeit lassen sich nachweisen, doch gewannen sie keine allgemeine Geltung (s. Comödienstreit). In England stehen die Grabmäler berühmter Schausp. in der Westmünsterabtei (s. auch Sittlichkeit der Schauspiele). (L.S.)

Exit (Theaterwes.). Auf dem engl. Theater hat sich aus den Zeiten der lateinischen Klostercomödien her dies Wort für den Abgang eines Schausp.s nach seiner Scene erhalten. Shakspeare folgte nur dem damals schon herrschenden Gebrauch, und durch ihn sanctionirt wird es noch jetzt gebraucht. Verlassen mehrere Personen zu gleicher Zeit die Bühne, so wird der Plural exeunt gebraucht. Beide Ausdrücke haben das Bürgerrecht in der engl. Sprache er=

langt und werden auch in der Umgangssprache für Abreise, Tod und Abgang, jedoch nur in scherzhafter Bedeutung, gebraucht. Da Scene auf dem engl. Theater keineswegs gleichbedeutend mit Auftritt ist, so entspricht das exit und exeunt eigentlich dem deutschen Begriff der Scene. (L. S.)

Exodiārii (a. Bühne), gleichbedeutend mit Emboliariae, wurde das Fach der niedrig komischen Rollen beim röm. Theater genannt. (L. S.)

Exōdium (Exodion, Exode). Bildete bei den Griechen, wie der Prolog, die Episode und der Chor einen Theil der Tragödie, und zwar wurde Alles Exode genannt, was zwischen den Gesängen des Chors gesprochen wurde (später hieß der letzte Chorgesang ausschließlich so). Bei den Römern hatte das E. einen ganz bestimmt ausgeprägten Gattungscharakter. Es bestand aus einem Nachspiele, welches von komischen Schausp. (Exodiarii) in denselben Masken, die das Publikum in der Tragödie gesehen, gespielt wurde; enthielt häufig eine Parodie derselben, und geißelte mit unglaublicher Freiheit die Laster und Lächerlichkeiten der Großen und Vornehmen. Am Schlusse des E. wurde häufig eine Art von Vaudeville-Melodie gesungen, in welche das Publikum einzustimmen pflegte. So gehörte es zu den Atellanen oder oscischen Spielen. Von der Schärfe der Satyre, die sich die Darsteller dieser Exoden gegen Mächtige erlaubten, hat man jetzt keinen Begriff. Ein Beispiel davon s. Datus. (L. S.)

Exposition (Aesth.) Erzählung der Vorgeschichte, oder erklärende Einleitung zu einem Stücke; d. h. alles desjenigen, was vor dem Zeitpunkte der Handlung sich begeben hat. Man kann die E. eintheilen in die abgesonderte und verwebte. Jene wird dem Zuschauer unmittelbar in der Form eines erzählenden Prologs gegeben, wie z. B. in den Phönicierinnen des Euripides; diese empfängt er mittelbar oder scheinbar zufällig, indem die handelnden Personen unter einander die Thatsachen der Vorgeschichte erwähnen und dem Zuschauer klar machen. Die verwebte, in die folgende Handlung verflochtene E., kann sich durch das ganze Stück bis zur Katastrophe erstrecken, wie z. B. im König Oedip des Sophokles. Nebenzweck der E. ist Bekanntmachung der Zuschauer mit dem Ort und der Zeit der Handlung, mit den Charakteren der Handelnden u. s. w.; ferner Erregung von Ahnungen und Vermuthungen, welche die Aufmerksamkeit auf die Handlung des Stücks spannen. Daher nennt man die ersten Scenen eines Stückes auch E.-Scenen, wenn nicht, wie es sehr oft der Fall ist, der ganze erste Akt zur E. gehört. Die griech. und röm. Dichter vermieden häufig die E. durch den Prolog, in welchem die Vorge-

schichte erzählt wurde und begannen gleich mit der Handlung selbst. Unstreitig ist es die schwierigste Aufgabe des Dichters in der ihrer Natur nach wenig interessanten E. die Aufmerksamkeit zu fesseln. Uebrigens wird der Begriff der E. auch auf die einzelnen Akte eines Stücks bezogen und dann bedeutet das Wort die Bekanntmachung des Zuschauers mit demjenigen, was nach der Voraussetzung des Dichters während des Zwischenaktes geschehen ist. (Pr. Dr. Sch.)

Extemporiren (Techn.), aus dem Stegreife sprechen, singen, spielen; von den lateinischen Worten ex und tempus. Der Schausp. extemporirt, wenn er im Augenblicke des Darstellens Dinge in den Lauf der Handlung und Rede verflicht, die vom Dichter nicht vorgeschrieben sind. Ist eine solche Abweichung oder Aenderung des Vorgeschriebenen schon vor der Vorstellung bedacht, geübt und verabredet, so ist es kein Ex tempore, sondern eine Einlage (s. d.); geschieht sie aber unvorbereitet, plötzlich, durch den Drang der Situation oder den Eindruck der Gegenrede hervorgerufen, so extemporirt der Schausp. Als Nothbehelf bei Pausen, Gedächtnißfehlern, verspätetem Auftreten, oder nicht erfolgenden Zeichen hinter der Scene, ist das E. das beste Mittel, dem Zuschauer die Mängel und Fehler der Darstellung zu verbergen und hat der Schausp. Geistesgegenwart und Geschick genug im Charakter der Rolle und der Situation angemessen fortzusprechen, bis der Fehler verbessert und sein Einfluß auf den Gang der Darstellung verwischt ist, so ist dies durchaus verdienstlich und jedem Künstler eine ähnliche Fertigkeit zu wünschen, wie Rott sie in einer Vorstellung der Gebrüder Foster in Berlin fast 5 Minuten lang in einer tragischen und höchst ergreifenden Situation gezeigt. Er extemporirte in der leidenschaftlichsten Erregung des so eben ausgebrochenen Bankerots in gehaltener und dem dargestellten Charakter eigenthümlicher Rede so lange, bis der Verspätete auftrat; so daß die Lücke weder vom Publikum noch von den Mitspielenden hinter den Coulissen bemerkt worden war. Erfolgt das Extempore aber freiwillig, als eine augenblickliche Eingebung, entweder durch den Wunsch hervorgerufen, die eigene Rolle zu größerer Geltung zu bringen, oder durch irgend einen Umstand in Rede und Situation der Mitspielenden aufgefordert, so herrschen über die Berechtigung des Schausp.s dazu sehr verschiedene Meinungen. Die strengste derselben verwirft das Extempore ganz und unter allen Umständen, weil sie dem Schausp. als einzelnem Theile des vom Dichter vertretenen dram. Ganzen nicht das Recht zugesteht, Aenderungen zu machen, die von einseitigem Standpuncte aus auch nur einseitig sein können. Sie sagt: der Schausp. habe nur das vom Dichter Gegebene zu bele-

ben und zu verkörpern, nicht selbstständig zu handeln; führt an; daß 10 gute Extempore's nicht so vortheilhaft sein können, als ein schlechtes dem Eindruck des Ganzen schaden muß und behauptet besonders: daß ein Extempore größtentheils nur aus dem Wunsche entstehe, die eigene Persönlichkeit geltend zu machen. Diese Ansicht bekämpfend, wird dafür angeführt: daß der Darsteller, als vollständig durchdrungen von seiner einzelnen Aufgabe, wohl im Augenblicke der Darstellung die Nothwendigkeit fühlen könne, durch Zusätze, Benutzung zufälliger Umstände, oder durch das Spiel des Mitkünstlers veranlaßt, dem Spiele die Lebhaftigkeit und Augenblicklichkeit des wirklichen Vorganges zu geben. Man weiset auf die Erfahrung hin, daß durch das Extempore für das Alte und oft Gesehene ein neuer Reiz gewonnen und für den Darsteller das vollständige Durchdrungensein von seiner Aufgabe bewiesen werde. Die glückliche Wirkung eines gelungenen Extempore auf Stücke und Scene ist ebenfalls erwiesen, und im Allgemeinen läßt sich voraussetzen, daß nur der begabtere Schausp. das E. wagen wird. Nach allem diesen stellt sich heraus, daß das gute, d. h. glückliche Extempore zu entschuldigen, manchmal sogar unbedingt zu loben; das schlechte, selbstgefällige, und nur leeren Spaß Bezweckende durchaus zu tadeln und zurückzuweisen sei. — Das wirksamste Feld des E.s ist für den Komiker, in dessen Gebiet es wohl überhaupt nur gehört, der Calembourg, die witzige rasche Replik und das Benutzen zufällig sich ergebender Umstände während der Darstellung selbst. Nicht zu entschuldigen sind sogenannte Garderobenspäße, das Erwähnen von Stadtvorfällen, da wo Zeit und Ort des Spieles dies nicht gestatten; das Lächerlichmachen der Persönlichkeit seiner Mitschausp., ihrer Namen oder der Mängel in ihrem Spiel; das Heranziehen des Publikums in die Vorgänge auf der Bühne u. s. w. Man hat zu empfehlen versucht, daß der Schausp. schon auf der Probe seine Extempore's der Prüfung des Regisseurs und der Mitkünstler vorlege; und allerdings würde dies das Ungeeignete erkennen uud vermeiden lassen; aber man vergißt ganz, daß es dann kein Extempore sondern ein Zusatz, eine Einlage ist; denn das eigentliche Wesen des Extempore ist seine Augenblicklichkeit während der Darstellung selbst, und als solches nur dem allgemeinen sittlichen und Schicklichkeitsgefühl des Schausp.s überlassen. Jedenfalls gilt die Regel, daß ein Extempore nie in Form einer Frage, oder am Ende der Rede als Stichwort für den Mitunterredner angebracht werde. Eine Frage würde diesen in Verlegenheit setzen, und am Ende der Rede kann es ein Stocken, eine Unsicherheit im Gespräch hervorbringen, da man nicht weiß, ob das Extempore zu Ende ist, oder viel=

leicht noch mehr gesagt wird. Kündigt daher ein Schausp. auf der Probe an: hier extemporire ich etwas!" so verlange der Mitschausp. die Mittheilung desselben; da es dann eben kein Extempore, sondern ein Zusatz ist, den zu kennen der Mitschausp. ein Recht hat. Fast jede Bühne hat in ihren gesetzlichen Bestimmungen Verbote gegen das E. und Strafen dafür festgesetzt; aber selten werden diese verhängt, wenn nicht eine Klage einläuft. Da, wo eine strenge Censur statt findet, ist die höchste Vorsicht für das E. anzurathen, denn empfindliche Strafen haben schon oft die Laune des Künstlers in die Schranken des Gegebenen zurückgewiesen; namentlich wenn die wirksamste Gattung des Extempores, die Satyre und Ironie, irgend Jemand oder irgend Etwas beleidigt hat. Daß da, wo unbefugte, rohe Bursche täppisch sich das E. erlauben wollen, ohne durch Bildung, wirkliches Talent, oder glücklichen Erfolg dazu befähigt zu sein, die künstler. Vorstände sowohl, als die Collegen mahnend und strafend einschreiten müssen, versteht sich von selbst. (L. S.)

Extemporirte Commoedie (Commedia dell' arte, oder l'improvista, Theaterwes.). Schauspiele, in denen nur das Sujet gegeben war, die Schausp. aber selbstständig während der Darstellung den Dialog schufen. Wir finden die e. C. zuerst in Italien, wo sich ihr eigentlicher Ursprung in der Nacht jener Zeit verliert, die den Uebergang zum Mittelalter machte. Napoli Signorelli, Allucci und Riccoboni haben in ihren Werken den Beweis versucht, daß die Commedia dell' arte ein Erbtheil des altröm. Theaters in seinem Verfalle sei; indessen trägt sie zu augenscheinlich den Character ihrer Entstehung im Volke selbst, da keine Dichter vorhanden waren, die das Drama wieder erwecken konnten, als daß es nöthig wäre, hier ihren Ursprung weiter hinauf zu suchen. Gewiß ist, daß die e. C. schon längst ein Eigenthum der Italiener war, als die Calandra des Bibiena 1533 erschien. Die Schausp. nannten sie Commedia dell' arte (Kunstschauspiel), zum Unterschiede von der Commedia erudita, oder der regelmäßig geschriebenen Comödie; und wahrlich in ihr muß die Schauspielkunst ihre höchsten Triumphe gefeiert haben. Zu einer e.n C. gehörte zunächst ein Argumento (s. d.), in welchem das Sujet in Form einer kurzen Erzählung zusammengedrängt war. Nach diesem wurde das Scenario entworfen; d. h. das Spiel in Acte getheilt, der Inhalt der Scenen bestimmt und entweder jedem Schausp. eine Abschrift davon gegeben, oder dasselbe hinter den Coulissen aufgehängt; so daß es jeder lesen konnte. Wie diese Scenen vor dem Publikum in Dialog, stummen Spiel und Lazzis (s. d.) nun ausgeführt wurden, war die Aufgabe der Schausp., welche Alles dies nur auf eine allgemeine Ver-

abredung hin selbstständig zu schaffen hatten. Obgleich sich auch ernsthafte Stücke nachweisen lassen, so war die große Mehrzahl durchaus komischen Inhalts und wurde es später ausschließlich. Welche Ausbildung und natürliche Befähigung dazu gehörte, die Hauptrollen einer e. C. durchzuführen, wird jeder Schausp. aus eigener Erfahrung beurtheilen können. Allerdings erleichterte die Gewohnheit und tägliche Uebung, so wie das strengbegrenzte Verhältniß der Fächer, dann das unstete Leben der Schausp., die nur kurze Zeit an einem Orte blieben und mit wenigen Scenarien das ganze Jahr auskamen, das Extemporiren sehr. Der Arlequin spielte nie etwas anderes, als eben nur den Arlequin; eben so Pantalon, der mürrische Vormund oder Vater, Lelio der Liebhaber, Florin der Liebhaber, der Doctor, der Capitän, und in diesen wenigen feststehenden Characteren bestand das ganze Personal solcher Stücke. Daher die große Sicherheit und das Bewußtsein der Zusammengehörigkeit, welches diese Spiele auszeichnete. Die Darstellung muß durch das selbstständige Schaffen ein Leben, eine Augenblicklichkeit und Wahrheit erhalten haben, wie es jetzt kaum durch die gewissenhaftesten Proben erreicht werden dürfte. Was in einer Scene geschehen sollte, oder zum Verständniß der Handlung gesagt werden mußte, war allerdings vorgeschrieben; aber das Wie war ganz dem Schausp. überlassen. Wenn also das Vorausbestimmte gethan oder gesagt worden war, so schloß sich unmittelbar die nächste Scene an, und da von Stichworten keine Rede sein konnte, waren sämmtliche Spielenden gezwungen, fortwährend zuzusehen, damit sie nichts von dem Gesagten verlieren und ihre Rede demgemäß einrichten konnten. Es war also ein Ensemble und ein Antheil Aller dadurch bedingt, wie die moderne Schauspielkunst sie nur mit großer Mühe erreicht. Ging dem Sprechenden der Faden aus, so half er sich entweder mit den sogenannten Robbe generiche (Gemeinplätzen), von denen jeder Character eine große Zahl hatte, die zu diesem Zwecke auswendig gelernt wurden; oder der immer bereite Komiker unterbrach die Handlung mit einem seiner Lazzi, während dessen Ausführung der Stockende Zeit hatte, sich zu sammeln. Aus der Natur dieses Schauspiels geht schon hervor, daß es eben so schwer war selbst zu enden, als dem andern die gehörige Zeit zum Reden zu lassen, und allerdings muß selbst die bedeutendste künstler. Kraft durch einen schlechten Mitschausp. gelähmt worden sein; daher diese Truppen auch nur im höchsten Nothfalle neue Schausp. unter sich aufnahmen. Da die Aufgabe stets dieselbe blieb, die Darsteller täglich zusammenspielten und Costüm sowohl als Maske sich nie änderten, die Schausp. also schon durch ganz materielle Uebung

eine gewisse Fertigkeit gewinnen mußten, so lernte jeder die Schwächen oder Eigenheiten des Mitkünstlers kennen. Daher diese Vertrautheit und dieses Zusammenspiel, das den eigenthümlichen Reiz der e. C. ausmachte. Der Zuschauer sah zwar dasselbe Stück, aber wie anders gestaltete es sich jeden Abend, wie viel Interesse mußte der Schausp. durch das Bewußtsein des Publicums erwecken, daß er selbstständig schaffe, nicht Vorgeschriebenes hersage: Jede Nüance, jedes stumme Spiel, jeder gute Einfall gewann in der e. C. ein durchaus schauspielkünstler. Verdienst und mußte so durch seine Augenblicklichkeit doppelt fesseln. Es versteht sich von selbst, daß hier nur von guten e.n C.n die Rede ist; denn schlechte, von Unbefähigten dargestellte, müssen auch in demselben Grade unerträglich gewesen sein. Daher der Verfall derselben. Es konnte nicht fehlen, daß, bei der größeren Ausbildung des Theaters im Allgemeinen, die e. C. dem Publikum nicht mehr genügen konnten. Sobald Characteristik außer den vorhandenen feststehenden Masken, dichterischer Schwung der Rede, neue frappante Situationen verlangt wurden, mußte die e. C. sich scheu in den ihr überhaupt eigenthümlichen Kreis des Possenhaften zurückziehen und einmal hierin festgebannt, sank sie sehr bald zur Gemeinheit herab. Was Augenzeugen von der e. C. sagen, z. B. Flögel, Nicolai, und hin und wieder einige alte Schausp., bestätigt die Ansicht, daß Alles viel lebhafter, dringender, interessanter gewesen sei, als man in der regelmäßigen Comödie erreichen könne; aber auch von den Schausp.n volle Kraft und wahrhafte Begeisterung gefordert habe. In Deutschland war sie besonders in der ersten Hälfte des 15. Jahrh.s in der Blüthe; die Neuberin begrub zwar den ehrlichen Hannswurst und mit ihm den Kern des Extempore's; aber bis 1760 und selbst noch später (dann aber freilich sehr gesunken und in armseliger Umgebung) lassen sich bestimmte Spuren der e. C. nachweisen. In Wien wurde sie 1769 verboten, in Berlin spielte sie Schuch zuletzt. Jetzt ist sie ganz verschwunden. Käme eine auf richtige Principien begründete Schauspieler-Schule (s. Academie) zu Stande, so würde eine Uebung in der e. C. mit zu ihren Aufgaben gehören müssen. (L. S.)

Extra - Collegium (Theaterwes.), nennen holländische Schausp. das ihnen bewilligte Benefiz. Auf ungewöhnlich großen Zetteln angekündigt, aus den beliebtesten, gewöhnlich patriotischen Stücken zusammengesetzt, gilt dasselbe von ihnen, was wir schon im Art. Benefiz besprachen.

F.

F (Mus.) 1) der vierte Ton in der diatonischen, oder die sechste Saite der diatonisch = chromatischen Tonleiter, hieß sonst f fa ut oder fa. 2) Abreviatur für forte. 3) Der 6. Buchstabe im Alphabeth; die Aussprache des F. s. unter Aussprache der Buchstaben. 7.

Fabel. 1) Eine selbstständige Dichtgattung, äsopische Fabel; jede erdichtete Erzählung; daher auch oft für Sage, mythische Dichtung gebraucht. 2) Das Sujet, der Gegenstand eines epischen oder dram. Gedichts oder das Gewebe der darin dargestellten Begebenheiten, selbst wenn diese auf historischer Basis beruhen, nicht bloße Fiction (s. d.) sein und nicht der sogenannten F. = zeit oder F. = welt angehören sollten. In diesem Sinne ist das Wort F. indeß gegenwärtig ziemlich aus der Aesthetik ausgeschieden, lieber bedient man sich statt dessen der Auskunftsworte: Sujet, Gegenstand, Thema, Handlung, Intrigue u. s. w. Besonders in Bezug auf das Drama ist das Wort F. immer seltener gebraucht worden, seitdem sich die dram. Poesie mehr dem rein historischen Genre, wie der Darstellung moderner Zustände und Begebenheiten zugewandt hat. (M.)

Faber (Joh. Heinrich), geb. 1722 zu Straßburg, längere Zeit Prof. der Rechte und der schönen Literatur zu Mainz; st. 1791. Lieferte eine ziemliche Menge von dram. Arbeiten, größtentheils nach dem Franz., wie Zemire und Azor (1771); der betrogene Kadi (1772); Röschen und Colas (1772); Anton und Antoinette (1774) 2c. (M.)

Fabre d'Eglantine (Philippe François Naraire) geb. 1755 zu Carcassonne, führte ein vielfach bewegtes Leben. Er ward Schausp., Theaterdichter während der franz. Revolution, die er eifrig beförderte, Deputirter des Nationalconvents und wurde 1794 auf Robespierre's Befehl guillotinirt. Seine Lustspiele empfehlen sich durch richtige Charakterzeichnung und glückliche Enthüllung der einzelnen Situationen. Ausgezeichnet sind besonders Philinte, deutsch von L. F. Huber unter dem Titel: Selbstsucht. Leipzig 1794; l'intrigue épistolaire; deutsch von demselben unter dem Titel: der veredelte Briefwechsel. Ebd. 1797. Und les précepteurs, übersetzt von Frau v. Kotzebue, unter dem Titel: Der Hofmeister. Leipzig 1800. Aus seinem Nachlasse erschien noch: Oeuvres mêlées et posthumes. Paris 1802. 2 Voll. (Dg.)

Fach (Techn.). Die Gesammtheit einer Rollengattung, für die ein Darsteller körperlich und geistig besonders befähigt ist, wird das F. (emploi franz., line of character

engl.) desselben genannt. In den Anfängen der Schauspielkunst, der ital. Commedia dell' arte, den Sotises der Franzosen und den Fastnachtsspielen der Deutschen, waren es die feststehenden, täglich wiederkehrenden Charaktere (Masken), welche den Ursprung des F.=Begriffes feststellten. Später entwickelte der Reichthum dram. Productionen alle jene Unterabtheilungen der verschiedenen Fächer, die im Laufe der Zeit entweder zum selbstständigen F. sich ausbildeten, oder dem Zeitgeschmack folgend nach kurzem Glanze ganz aufhörten. So scharf gesondert wie in der ital. Comedia dell' arte findet sich das eigenthümliche Wesen der Fächer in keiner spätern Form des Zusammenwirkens dram. Künstler, obgleich es im vor. Jahrh. in Frankreich und nach diesem Muster auch in Deutschland eine große Starrheit und Ausschließlichkeit annahm. Hatte ein Schausp. sich in einer bestimmten Rollengattung nur irgend eine Bedeutung erworben, so nahm er kein Engagement an, das ihm nicht das ausschließliche Recht auf alle Rollen dieses Fs. zuerkannte. Mit eiserner Strenge hielten die Schausp. untereinander und auch die Direction auf die rigideste Observanz des Althergebrachten und ein „Tyrannen-Agent" würde um keinen Preis die Rolle eines tugendhaften Herrschers gespielt haben, eben so wenig als es dem Director einfiel, einem Komiker, wenn er auch außer seiner Vis comica das entschiedenste Talent für Charakterdarstellung besaß, eine andere Rolle als die des Courtisan (s. d.) zu geben. Sehr schwer wurde es durch diese haarscharfe Begränzung des Fs. besonders dem Kunstjünger sich einen Weg zu bahnen, wenn er nicht gleich die vollständige Verantwortlichkeit eines F. übernehmen konnte oder wollte. Die F. waren es, neben der Ausschließung des Standes aus der bessern Gesellschaft, welche in dem Zusammenleben der Schausp. in früherer Zeit jenes Zunft= und Innungswesen nothwendig erscheinen ließen, das noch jetzt sich hin und wieder, natürlich nur bei ganz kleinen Bühnen, bemerkbar macht, gegen Ende des 18. Jahrh. und selbst bis gegen 1806 aber in seiner höchsten Blüthe stand. Dalberg in Mannheim war der erste, der es wagte, über das Herkömmliche der Fächer hinwegzugehen, weil er wohl fühlte, daß er durch diese in seinem wahrhaft kunstbegeisterten Wirken gehemmt war. Als Iffland aus dieser Schule und mit diesen Eindrücken nach Berlin kam, fand er die Bühne so in Fächer und Ansprüche und Berechtigungen der älteren Schausp. eingeschachtelt und gelähmt, daß er erst nach jahrelangen schonenden Reformen sich ganz selbstständiges Handeln erringen konnte. Doch gelang es ihm noch nicht, das Prinzip der Berechtigung zu allen Rollen eines Fs., weil man einige desselben gut spielt, aufzuheben und es blieb dem Grafen Brühl bei dem Antritt seiner Theater=

verwaltung vorbehalten, diese herkömmlichen Ansprüche ein für allemal von der Hand zu weisen und das Recht der Rollenvertheilung, unabhängig von allen Reclamationen einzelner Darsteller, der Direction zu vindiziren. Insofern jede Direction darauf angewiesen ist, durch die Leistungen der Bühne dem Publikum zu gefallen und sich dessen Theilnahme zu sichern, läßt sich voraussetzen, daß sie jede Rolle einer dram. Dichtung mit dem geeignetsten Darsteller besetzen wird, und aus diesem Grunde ist es gut, wenn ihr durch F.=Ansprüche die Hände nicht gebunden sind. Freilich ist hier nur von gewissenhaften Directionen die Rede. Frauengunst, versteckter Einfluß, Laune und Chicane machen dies Recht der Direction auch oft zu einer Geißel der Künstler; indessen stellt auch hierin der moralische Zwang, den der Beifall des Publikums auf die Maßregeln der Direction ausübt, häufig, wenn auch spät das Gleichgewicht wieder her (s. Besetzung, Besitz). Ehemals gehörten Nathan der Weise und Otto von Wittelsbach zum ersten F. und wer die eine Rolle spielte, fühlte sich auch berechtigt, die andere zu verlangen. Das hat jetzt aufgehört und die höhere und allgemeinere Bildung des Publikums hat in dieser Beziehung dem herkömmlichen Schlendrian sein Urtheil gesprochen. Selbst Iffland war nicht frei von diesen Ansprüchen an das ausschließliche erste F. Seine Rivalität mit Fleck, sein Wilhelm Tell, sein Graf von Savern beweisen dies. — Jeder Schausp. ist körperlich oder geistig, durch physische Mittel oder künstler. Bildung zu einer, oft auch zu mehreren Rollengattungen vorzugsweise geeignet und leicht erkennt sich diese besondere Befahigung heraus; daher entwickelt sich der Anspruch an alle Rollen, die den schon mit Beifall gespielten in ihren Grundzügen ähnlich sind, und unwillkührlich denken sich dram. Dichter, besonders solche, die für bestimmte Bühnen schreiben, schon während des Entwurfs die Persönlichkeit irgend eines Schauspielers, dessen bisherige Leistungen ihn vorzugsweise für die Darstellung zu befähigen scheinen. Aus diesen Gründen ist das Prinzip des Fs. allerdings in der Natur der speziellen Kunst=Uebung begründet; nur erscheint das zu strenge Sondern und überhaupt jede Begrenzung des freien künstlerischen Schaffens unstatthaft. Was die verschiedenen Fächer selbst betrifft, so sind folgende zu nennen: 1) Erste Rollen, Helden, Charakterrollen. Ueberhaupt das erste F. bei jeder Bühne. Unbedingt zu diesen gehören: Wallenstein, Nathan, Lear, Yngurd, Philipp II., Ossip u. s. w. Mannigfach sind hier die Uebergriffe anderer Fächer, z. B. des Marinelli, Carlos in Clavigo u. s. w., die eigentlich in das F. der Intriguants gehören, häufig aber von dem Schausp. für das erste F. gespielt werden. Dasselbe gilt für die erste

komische Charakterrolle im Lustspiel. 2) Erster Liebhaber und jugendlicher Held. Max Piccolomini, Leicester, Carl Moor, Gluthen u. s. w. Im Lustspiel geht dies F. häufig in das der Bonvivants über. 3) Bonvivants, Chevaliers und Gecken werden meistentheils in den verschiedenen Nuancen von einem und demselben Schausp. gespielt. (s. Chevalier.). 4) Intriguants, Bösewichter, Verräther, treulose Räthe: Marinelli, Tartüffe, v. Kühlen auf der einen, der Unbekannte in den Galeerensklaven auf der andern Seite sind die Extreme dieses F.s. 5) Mantelrollen, (s. d.). 6) Vertraute, (s. Confident). 7) Pfiffige Bediente. 8) Röm. Rollen. 9) Aushülfsrollen (s. d.). Die weiblichen Fächer zerfallen in 1) Heldenmütter, 2) erste Heldin und Liebhaberin 3) Coquetten und muntere Liebhaberinnen 4) Soubretten oder Kammermädchen 5) Komische Alte und Duennen, 6) zweite und dritte Liebhaberinnen, 7) Aushülfsrollen. Bei der franz. Bühne theilen sich folgende Fächer und zwar viel strenger als bei der deutschen ab. I.) für die Tragödie, a) Männer, 1) pères nobles, 2) premiers rôles, 3) jeunes premiers, 4) deuxièmes rôles, 5) rois, 6) troisièmes rôles, 7) grands confidens, 8) confidens, 9) utilités, 10) accessoires. b) Frauen 1) reines, 2) premiers rôles, 3) grandes princesses, 4) jeunes premières, 5) confidentes, 6) rôles à recits, 7) utilités. II.) Lustspiel: a) Männer 1) premiers rôles, 2) jeunes premiers, 3) troisièmes roles et raisonneurs, 4) pères nobles, 5) manteaux, 6) grimes, 7) premiers comiques, 8) deuxièmes comiques, 9) paysans, 10 utilités, 11) accessoires. b) Frauen 1) premiers rôles, 2) jeunes premières, 3) grandes coquettes, 4) amoureuses, 5) ingénuités, 6) caractères et duegnes, 7) Soubrettes, 8) paysannes, 9) utilités. Bei dem Théâtre français wird noch immer strenge auf den Unterschied der Fächer gehalten und der Besitzer eines F.s (chef d'emploi) hat das ausschließliche Anrecht auf alle Rollen desselben, die er nicht selbst seinem double (s. d.) abtritt. Daher so viel Veraltetes besonders in der Tragödie dieses Theaters, worüber Ed. Devrient in seinen Briefen aus Paris viel Treffendes sagt. Bei den übrigen Theatern herrscht in dieser Beziehung größere Freiheit, besonders durch den absoluten Einfluß der Dichter, denen das vollständige Recht der Besetzung zusteht. In den Provinzen gilt die eigenthümliche Sitte, sich für alle Rollen bestimmter Pariser Schausp. engagiren zu lassen; z. B. ein erster Tenor spielt Nourrit, Chollet und Martin; d. h. alle Rollen die Nourrit in der großen Oper, Chollet in der opéra comique und Martin, der längst verstorbene große Sänger des Feydeau, gesungen. So entstehen mit jeder bedeutenden Persönlichkeit in Paris neue Fächer in der

Provinz. Die ehemalige grande coquette und ingénuité spielt jetzt Mars und Dejazet; der ehemalige premier comique Bouffé Lepeintre, Monrose und Odry. Dieser Sitte entsprechend sind auch die Contracte der könig. franz. Schausp. in Berlin, und der kaiserl. in Petersburg abgeschlossen. Alle Rollen, die in Paris von Bouffé, Odry, Alcide Tousez, Achard, Vernet u. s. w. gespielt werden, spielt in Berlin ausschließlich der erste Komiker Francisque. Selbst in Deutschland fängt man an, dieser Sitte zu folgen. In Oestreich z. B. die LocalKomiker der Provinzen nach den ersten Komikern der Leopoldstadt, Josephstadt und des Theaters an der Wien; in Norddeutschland nach den berliner Komikern (s. Contract Band 2 Seite 210). Das Uebergehen aus einem F.e in das andere ist einer der schwierigsten und entschiedensten Momente in dem Leben des Schausps. Mit zunehmendem Lebensalter müssen Liebhaber, Chevaliers, Kammermädchen, jugendliche Helden und Heldinnen darauf bedacht sein, das richtige Feld für ihr künftiges Wirken zu wählen und viel kommt hier auf den richtigen Zeitpunkt wie auf die sich darbietende Gelegenheit an. Besser zu früh als zu spät. — Um über die eigene Fähigkeit urtheilen zu können, mache man daher zu rechter Zeit Versuche, ehe das Publikum gebieterisch das Aufgeben des bisherigen F.s fordert. Besonders schwer wird Frauen dieser Uebergang, doch läßt sich nicht genug anempfehlen, daß er bei Zeiten geschehe und frühere Versuche ihn erleichtern und motiviren. (L S.)

Fächer (Gard.u. Requis.) Eine Erfindung der Frauen südlicher Länder. Ursprünglich nur aus Palmblättern und Federbüschen bestehend, diente der F., das Antlitz gegen Sonnenbrand zu schützen und kühle Luft zuzufächeln. Schon im höchsten Alterthum waren F. gebräuchlich und auch Männer, wie noch jetzt im Orient, bedienten sich ihrer. In Athen betrachtete man den F. als einen Scepter der Schönheit, bei den Römerinnen war er ein Luxusartikel und erschien häufig mit Schmuckfedern der schönsten, ausländischen Vögel geziert; die span. und ital. Mode brachte zu Anfang des 16. Jahrh.s den F. nach Frankreich; er bestand damals nur aus einem Griff von buntbemalter mit Federn umgebener Pappe. Nach und nach bildete man ihn zierlicher und dem Auge gefälliger, aus mehren Stäben, von verschiedenen reichen Stoffen und nannte ihn chinesischer F. Mit Gold, Elfenbein, Papageifedern u. dergl. ausgelegt und geziert, wurde der Luxus in diesem Artikel immer größer und der Gebrauch so allgemein, daß man sich eine Dame von gutem Ton ohne F. nicht mehr denken konnte. Die ausgezeichnetsten Künstler boten ihre Talente auf, auf einzelne Stäbchen ganze Landschaften, Gruppen und Scenen anzubringen. Während der Revolu=

tion verschwanden die F. eine Zeit lang, um sich jedoch nachher um so mächtiger zu behaupten. Was Stoff und Ausschmückung der F. betraf, gebot die Mode von da an steten Wechsel, bald fächelten sich die Damen mit Scenen aus der Mythologie, bald aus der Revolution, bald aus dem Kriegsleben, bald erschien der F. gothisch, chinesisch, durchbrochen, bald aus Seide, Holz, oder Pergament, bald aus Papier, Horn, Schildplatt, Bast, Schilf u. dergl., immer aber bestand er aus 8 bis 12 dünnen Stäbchen, 8 bis 16 Zoll lang, die am Ende durch einen Stift verbunden sind, um den sie sich drehen, so daß sie etwa ein Viertel eines Kreises ausmachen, wenn sie auseinander gebreitet sind. Noch heutigen Tages ist der F. eines der ersten Erfordernisse der Toilette einer eleganten Dame. Die gesuchtesten sind die Pompadour- und Dubarry-F. Jene sind größer als die gewöhnlichen, von Perlmutter mit Gold eingelegt; diese sind aus Atlas mit Gold gedruckt, beider Stäbe von polirtem Stahl mit getriebener Arbeit verziert. Die vorzüglichsten, geschmackvollsten Artikel dieser Art liefern einige Fabriken Englands und die zu Paris, Brüssel, Genf, Wien u. a. m. Eine vollständige Geschichte der F. s. in der Leipziger Gelehrten Zeitung v. J. 1761 S. 78 ff. (E. G.)

Fackeltanz (Tanzk.) ein schon den Griechen bekannter marschartiger Tanz mit feierlicher Musik, während dessen Dauer die Tänzer Fackeln trugen. In den Ritterzeiten war er sehr üblich, verlor sich aber bald aus dem Leben und blieb nur auf der Bühne zurück. Nur Wachsfackeln sind dabei anwendbar; von diesen wird auf der Bühne aber nur ein kurzes Stück genommen, die übrige Länge durch einen fackelförmig geschnitzten und weißangestrichenen Stab ersetzt, der oben, wo das wirkliche Wachs eingesteckt wird, mit einer Schutzscheibe versehen ist. (B.)

Fähigkeit. S. Anlage und Beruf.

Fahne (Requis.) ein sehr häufig gebrauchtes, bei Aufzügen, Ausschmückung einer Halle ꝛc. sehr oft im Uebermaß angewendetes Requisit. Die F. besteht aus der F.-S t a n g e, einem langen Stabe meist mit vergoldeter F.-S p i t z e oder Knopfe und dem F.-B l a t t, einem 4eckigen Stück Zeug, welches mit einer Seite an die F.-Stange befestigt ist. Nur die Kirchenf.n machen von dieser Form eine Ausnahme; die F.-Stange ist bei ihnen mit einem vergoldeten Kreuze statt der Spitze oder dem Knopfe geziert, das F.-Blatt aber ist ein längliches Viereck, dessen oberes Ende an ein Querholz befestigt und mit einer goldenen Schnur an die F.-Stange angehängt wird; das untere Ende dagegen ist gewöhnlich ausgezackt und mit Quasten, Franzen und Troddeln verziert. Ihre Farben sind verschieden, nach den Festen,

bei denen sie gebraucht werden, oder den Heiligen, deren Bild sie enthalten (vergl. Casula); das Bild eines Heiligen, oder eine Scene aus der Lebens- und Leidensgeschichte Christi findet sich stets in der Mitte der F. — Die F. als Feldzeichen kommt zuerst unter den röm. Kaisern vor; sie hieß Vexilla oder Flammula (bei der Reiterei, die eine feuerrothe F. führte) und war Anfangs mit einem Drachen, später mit dem Bildnisse der Kaiser geziert; verschiedene Thiere deuteten daneben die Arten der Krieger an. Nebenbei blieb aber der Adler immer das Legions-Feldzeichen und die F. war mehr zur Zierde vorhanden. Die alten Deutschen hatten Anfangs ein an eine Stange geknüpftes Band als Feldzeichen, aus dem später das Banner (s. d.) entstand; dies war die F. für das ganze Heer und die einzelnen Abtheilungen hatten ihre besondern F.n. Als das Lehnswesen sich ausgebildet hatte, führte auch jeder Edle, Ritter ꝛc. seine eigene F. — In fast allen andern Ländern findet man die F. als Feldzeichen gleich bei ihrem Erscheinen in der Geschichte, oder wenigstens beim Beginne der Monarchie vor; nur die Türken führen keine und Roßschweife sind ihre Feldzeichen. Zwar besitzen sie die F. des **Propheten**, von grüner Seide mit goldenen Franzen; doch liegt dieselbe stets tief verhüllt in der Schatzkammer und wird nur in höchster Gefahr bei Aufständen u. dergl. entfaltet. Eine Art kleiner 3eckiger F.n, die bei den Türken noch üblich sind, gelten nur als Ehrenzeichen (s. Alem). Die Farben der F. sind verschieden nach den Völkern (s. Nationalfarben); die F.n der Infanterie sind größer als die der Kavallerie; letztere heißen Standarten. — Die F. wird vom Fähnrich (Fahnenträger s. d.) getragen. Eine besondere Art der F. ist die **Flagge**, die an den Masten der Schiffe theils als Zierde, theils zur Bezeichnung der Nationalität, der Würde des Commandirenden oder der Bestimmung des Schiffes flattert; in der Form ist die Flagge der F. gleich, die Farben wechseln nach den Völkern (s. Nationalfarben). Die speciellen Bestimmungen und Bedeutungen der Flagge hier auseinander zu setzen, ist nicht erforderlich, da sie auf der Bühne nur höchst selten vorkommen kann. (R. B.)

Fähnrich, Fahnenträger, eine Militaircharge, die ehedem sehr wichtig war; jedes Regiment war in 10 bis 12 Abtheilungen getheilt, deren jeder ein Fähnlein von einem starken, tapfern und bewährten Mann, dem F., vorangetragen wurde, dessen Kleidung glänzend und stattlich war. Nach dem Aufhören der Landsknechte wurde der jüngste Offizier jedes Regiments F. und hatte theils die Fahne zu tragen, theils sie zu bedecken und zu vertheidigen; er hieß **Fahnenjunker**. Jetzt ist auch diese Charge meist abge-

schafft und der F. (Porte=Epée F.) ist ein, dem Avancement entgegen sehender Mann, der dem Range nach zwischen dem Offizier und Feldwebel steht; von einem solchen wird allerdings auch die Regimentsfahne getragen. (B.)

Fahrende Leute (Theaterwes.) wurden im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhs. alle herumziehenden Schausp.=Truppen in Deutschland genannt, also gleichbedeutend mit den Comicos de la legua (s. d.) in Spanien und den Strolling players in England. In welcher Achtung diese f. L. beim Volke standen, davon giebt ein Verslein Kunde, daß 1724 in einem Volksbüchlein voller biblischer Sprüche, Weissagungen und Lebensregeln erschien:

Das Juck und Jack,
Das fahrende Pack
Es hurt und stiehlt
Und hat auch Läuse. (L. S.)

Falcōn (Dem.), geb. zu Paris um 1816, eine Schülerin Nourrit's im Conservatoire von Paris, sie tauchte plötzlich wie ein strahlendes Meteor an dem Theaterhimmel der großen Oper empor und gehörte bald zu den Königinnen des Gesanges. Trotz ihrem zarten Alter war sie unendlich reich durch eine große Gegenwart, durch eine unbegrenzte Zukunft; sie verschmähte die gebahnte Straße, schlug einen bisher noch unbekannten Weg ein, und ließ die unbedingtesten Anforderungen hinter sich. Prachtvoll und herrlich war die Stimme der F. und durch ihre gewaltige Intonation errang sie sich Bewunderung; ihr Ton war stark, colossal, von übernatürlichem Glanze, und ihre dram. Vibration erschütterte, wie Alles, was erhaben, groß und schön ist. Voll Ungestüm und Gluth richtete ihr Gesang sich an die Massen und machte diese durch ihre Energie erbeben. Die Jüdin und die Hugenotten waren ihre beiden schönsten Rollen. 1837 machte sie eine Reise in die Provinzen und feierte auch dort schöne Triumphe, auf die sie stolz sein darf. Geschrei der Bewunderung, Bravos, Kränze und Gedichte flogen ihr zu, kurz Alles, was der glühendste Enthusiasmus einer jungen und schönen Künstlerin darbringen kann. Aber sie kehrte krank nach Paris zurück und ihre herrliche Stimme war bald dahin; zwar betrat sie Anfang 1840, nach ihrer angeblichen Wiederherstelluug, wieder die Bühne, und wurde mit allen Zeichen der Liebe aufgenommen. Aber sie erlag beim ersten Versuche, konnte nicht singen und das Gefühl ihrer Unfähigkeit zog ihr eine neue Krankheit zu; sie wird zwar genesen, aber ihre Stimme ist für immer verloren. (A.)

Falcone (Teatro al). Theater ersten Ranges in Genua (s. d.).

Falkenorden (der weiße). Stifter Ernst August,

Herzog zu Sachsen-Weimar 1732; 1815 wurde er vom Großherzoge Carl August erneuert. Er besteht aus 3 Classen — Großkreuzen, Commandeurs und Rittern. Das Ordenszeichen ist ein goldner, weißemaillirter Falke mit goldnem Schnabel und Fängen, auf einem 8eckigen, goldenen, grün emaillirten Sterne. Zwischen diesem Sterne ein 4eckiger rother, etwas kleinerer Stern, dessen Spitzen weiß emaillirt sind. Ueber dem Sterne befindet sich eine goldene Krone. Auf der Rückseite ist der 8eckige Stern weiß, der 4eckige aber grün emaillirt. In der Mitte ist ein blau emaillirtes Schild mit dem Wahlspruch: vigilando ascendimus. Dies Schild ist mit einem goldenen Lorbeerkranze und für das Militair mit Armatur eingefaßt, welches eine goldene Krone bedeckt. Hierzu wird auf der linken Brust ein silberner Stern getragen, der in der Mitte einen weißen fliegenden Falken auf goldenem Grunde hat. Ihn umgiebt der Wahlspruch: Vigilando ascendimus in blauem Email. Dieser goldene eingefaßte Kreis liegt auf dem grün emaillirten Sterne und dieser auf dem silbernen größeren Ordensſterne. Das Ordenszeichen wird von den Großkreuzen an einem breiten hochrothen gewässerten Bande über die rechte Achsel getragen. Die Commandeurs tragen es an einem schmalen rothen Bande um den Hals. Die Ritter führen das Ordenszeichen, jedoch kleiner, an einem rothen Bande im Knopfloche. (B. N.)

Falsch (Aesth. und Mus.). Fehlerhaft, was der Natur zuwider ist, ihre Gesetze verletzt, und der Regel nicht entspricht. Daher f.e Auffassung, Darstellung einer Rolle, wenn sie der Intention des Dichters entgegen ist, ferner f.er Reim, f.es Bild, Gleichniß u. s. w.; in der Musik f.e Quinte, die unvollkommene Quinte, die aus 2 ganzen und 2 halben Tönen besteht; f.e Intonation, f.er Takt, f.e Modulation u. s. w. bezeichnen überall eine Abweichung von dem Richtigen und Gesetzlichen. (M.)

Falscher Abgang. Fausse Sortie. (Schein-Abgang) s. Abgang. (L. S)

Falsen (Enewald v.), geb. 1755 zu Copenhagen, zeigte schon im frühen Alter die seltensten Talente; seine erste Bildung erhielt er in einer Privatschule seiner Vaterstadt und mit 10 Jahren trat er seine academische Laufbahn schon an. Im 16. Jahre ward er als Copist bei der dänischen Kanzlei angestellt, wurde dann Assessor des Hofgerichts in Norwegen, Justitiarius und endlich Assessor des höchsten Gerichts; stieg bis zum Etatsrath in Christiana und ward Mitglied der interimistischen Regierungscommission in Norwegen. F. war ein kenntnißreicher und thätiger Geschäftsmann, und fesselte durch anmuthige Darstellung und eine hinreichende Fülle des Vortrages in seinen Schriften. Mitten unter den Gefahren

seines Vaterlandes hatte sich sein poetisches Talent entwickelt, in welchem die dram. Richtung vorherrschend schien. Seine Vorliebe für die Bühne machte ihn zu einem beliebten Verfasser und Umarbeiter mehrerer Schauspiele. Was er für's Theater schrieb: de Dragiducke, de snorrige Facttere, Ida of Tokkenburg, fortladte Datter, Pebersvindine u. a. Schauspiele und Lustspiele gehören noch immer zu den Lieblingsstücken der Dänen. Seinen Patriotismus zeigen seine Kriegslieder und eine Schrift, Budstick betitelt. (Dg.)

Falset (Mus.), s. Fistel und Kopfstimme.

Fälstaff. Shakespeare's renommirteste komische Figur, auftretend in den Heinrich=Dramen und in den lustigen Weibern von Windsor. Im Charakter des F. begegnen sich auf sonderbare Weise die edleren Eigenschaften mit den Untugenden eines verwahrlosten Geistes, welchen Trägheit, Feigheit, Müssiggang zu jeder sinnlichen Ausschweifung bis auf den Punkt gebracht haben, welchen er veranschaulicht und ihn in die Umgebung verschlagen, mit welcher wir ihn verkehren sehen. Im hohen Grade begabt mit den vortrefflichsten geselligen Talenten, reich an Witz, Geistesgegenwart, Scharfsinn und Menschenkenntniß ist er durch verkehrte Anwendung dieser Gaben, indem er lediglich dem niedern Ziele, der Genußsucht nachstrebt, ein Abentheurer, ein nichtswürdiger aber immer angenehmer Mensch geworden. Unstreitig hat er früher in vornehmen Umgebungen gelebt, aus denen ihn nur seine Liederlichkeit, seine Schwelgerei, sein Müssiggang und vor allem seine Feigheit verbannt haben. Er kennt die Formen der feinen Welt, er hat einen natürlichen Anstand, er weiß die Menschen jeden Standes, jeder Geistesart vollkommen richtig zu beurtheilen und zu behandeln und selbst über seine verächtlichsten und liederlichsten Handlungen ist noch ein edler Schimmer, Ueberbleibsel einer besseren Vergangenheit verbreitet. Aber sein starkes Witzeln, seine Indolenz für alles höhere Streben, hat ihn geistig gemein, gefühllos für das Unwürdige seiner Lage und Verhältnisse gemacht und ihm sogar eine gewisse Behaglichkeit für sein Leben und Treiben dergestalt eingeflößt, daß er nicht mehr im Stande ist, sich demselben zu entreißen, wie z. B. Poins in dem noch etwas Edleres, wenn auch im geringen Maße sich regt. Nach diesen leichten Andeutungen muß F.s Charakter vom Schausp. erfaßt und dargestellt werden. F. ist witzig und zwar in so hohem Grade, daß er völlig partheilos sich selbst ein Gegenstand des Witzes ist, sobald er sich nur daran amüsiren, also seine Genußsucht befriedigen kann. Der Witz aber fordert einen behenden Geist und dieser eine rasche Zunge und bewegliche Glieder und Mienen, um sich seinen Absichten gemäß äußern zu können. Ist nun F. gleich mit den Jahren

körperlich bedeutend stärker geworden, so ist sein Geist deshalb noch völlig so beweglich wie früher und steht in seiner ganzen Kraft, so daß die natürliche Barschheit seiner Sprache durch seine körperliche Beschaffenheit nur einen Beisatz behaglicher Bedächtigkeit gewonnen hat und die frühere Schnelligkeit seiner Mienen und Bewegungen, die echte Virtuosität des vollendeten Witzlings, zu jener bequemen ruhigen Gelenkigkeit gemildert worden ist und durch die niedrige wüste Gesellschaft eine Beimischung größerer Derbheit erhalten hat. F. ist sicherlich sehr dick aber gewiß nicht formlos, denn Vieles in den beständigen Spöttereien über die Talggrube ist lediglich lustige Uebertreibung des Prinzen und seiner heiteren Genossen, welche, obgleich sonst nicht Hofleute, diesen doch darin gleichen, daß sie Chor und Echo der prinzlichen Einfälle sind. F. darf daher nur in so weit dick erscheinen, daß der Zuschauer durch sein Aeußeres in den Stand gesetzt wird, zu bemerken, wie der Prinz in seinem Humor sich diese scherzhaften Uebertreibungen erlauben darf, ohne zu grobe Unwahrheiten zu sprechen; allein nicht so unförmlich daß des Prinzen Gespött zur trockenen ernst gemeinten Beschreibung der Wirklichkeit herabsänke, oder dieselbe kaum, vielleicht gar nicht erreichte und F.s Erscheinung als Carrikatur dieser und aller Wirklichkeit erschiene. Alles was die feine Linie, die oben angedeutet ist, überschreitet, ist vom Uebel und zerstört unwiderbringlich jenen Hauch des Adels und der Grazie, der von Shakespeare auch über diesen lustigen Schuft verbreitet ist. — Diesen Andeutungen muß auch das Gesicht des F. entsprechen. Er ist Gutschmecker und zwar im hohen Grade; er ist ein listiger Schuft, aber mit Gutmüthigkeit und Witz; er ist gemein, allein nicht ohne Erziehung; also muß der Schausp. seine Maske gleichweit von aller Carrikatur solch eines Menschen und der plumpen unwahren todten Theaterfigur eines gemeinen Lustigmachers halten. Alle Bewegungen dieses grauen Sünders in seinen so verschiedenen Situationen müssen diesen angemessen sein und überall sich Spuren der ehemaligen edlern Verhältnisse, der bessern Erziehung und des höhern Standes, dem ursprünglich der Herabkömmling angehörte, wiederfinden. F. ist eine Art verwahrlostes Genie, aber oft macht die Bühne aus dieser wunderbaren Figur einen plumpen Spaßmacher, einen dicken Hanswurst im Costume der untergegangenen Ritterzeit, eine unförmliche Carrikatur, die bei ihrem ersten Erscheinen wegen ihrer Unförmlichkeit Lachen erregt, aber allen Humor vernichtet, womit F. über sich selbst und andere über ihn sich lustig machen. Einer der trefflichsten Darsteller des F. war Ludwig Devrient. (S. Heinrich IV. und Shakspeare.)

(Dr. S-ff.)

Faltenrock (Gard.), s. Reifrock.

Faltenwurf (Gard.). Jedes weite Gewand, das den menschlichen Körper bekleidet, bildet Falten; diese Falten kunstschön zu ordnen, ist eine der schwersten Aufgaben für den bildenden Künstler, um wie viel schwerer für den Schausp., der auch die Uebergangspunkte von einer Lage des Fs. in die andere vor den Augen des Zuschauers zu bewerkstelligen hat. Als allgemeine Regel für den F. gilt, daß er der Natur entspreche, Geschmack zeige und Bedeutung habe. Alle gleiche Falten erzeugen Steifheit, in spitzen Winkeln fallende unangenehm auf das Auge wirkende Licht- und Schattenstellen, so wie Eckiges, Gebrochenes, Unschönes. Immer muß die faltige Gewandung selbst bei der strengste Verhüllung den Formen des menschlichen Körpers entsprechen, ja sie noch deutlicher zur Anschauung bringen. Der Schönheitssinn ist in Bezug auf schöne Gewandung der beste Leiter und da das antike Costüm allein Kenntniß des F.s von dem Darsteller fordert, so ist häufiges Anschauen guter Bildwerke zu empfehlen. Obgleich das antike Costüm mit jedem Jahre mehr von der Bühne verschwindet, so sollte doch jeder junge Schausp. sich bei Zeiten mit den Grundsätzen bekannt machen, nach denen Griechen und Römer den Mantel (Pallium, Toga) trugen, handhabten und für verschiedene Zwecke ordneten. Die Toga, über deren eigentliche Form, besonders im Anfange, die Archäologen sehr verschiedener Meinung sind, muß, wenn sie auf der Bühne getragen wird, dreimal so lang als der Körper des Menschen von der Schulter bis zum Knöchel sein; die eine Seite dieser Länge ist gerade, die andere halbrund; so daß die größte Entfernung des halbrunden Randes von dem graden ebenfalls eine Menschenlänge beträgt. Dieses große Stück Zeug, das jedenfalls aus wollenen Stoffen bestehen muß, wird mit dem einen Ende so auf die linke Schulter gelegt, daß die grade Seite am Halse und auf der Brust entlang, die halbrunde aber auf dem linken Arme liegt und die Spitze unten wenigstens den Knöchel berührt. Dann nimmt man die grade Seite über den Rücken unter dem rechten Arme hindurch und wirft die andere Spitze über die linke Schulter, so daß diese hinten auf der Rückseite des Körpers hängt und ebenfalls fast den Boden berührt. Dies ist die Fundamentallänge der Toga. Sie wird durch die Beugung des linken Armes vielfach modifizirt und durch geschickte Handhabung des Endzipfels mit der rechten Hand häufig ganz geändert. Einige Uebung vor dem Spiegel giebt hier bald die richtigen Würfe an. Wie die rechte Hand den Zipfel faßt, sich in diesen einhüllt, einen Ruhepunkt in der Toga vor der Brust sucht, sie über den Kopf zieht, um sich im Schmerz zu verhüllen, oder wohl gar rückwärts schleudert,

so daß sie nur auf der linken Schulter noch einen Ruhepunkt hat, den ganzen Körper aber entblößt, sind Aufgaben, die der Studirende sich selbst stellen und ihre Lösung vor dem Spiegel versuchen muß. Wer sich darauf verlassen wollte, ohne sorgliche Vorübung in antikem Costüm auf der Bühne zu erscheinen, würde sehr bald die große Unbehülflichkeit erkennen, die eine unausbleibliche Folge der ungewohnten Bekleidung ist, die eben so schön als widrig auf den Zuschauer wirken kann. (L. S.)

Fama (Myth.), griech. Phēme, der Erde jüngste Tochter, aus Rache für die Vertilgung ihrer Brüder, der Giganten, geboren, die Personification des Gerüchts, an Schnelligkeit alle Wesen übertreffend, gleich der Eris von der geringsten Gestalt bis zu einer zu den Wolken reichenden Größe sich erhebend, befiedert und mit eben so viel Augen, Ohren und Zungen, als Federn begabt, des Nachts den Schlaf verschmähend und rastlos Himmel und Erde durchschwirrend, des Tags von den Höhen das Treiben der Weltbewohner belauschend. Ihre Wohnung liegt an der zweifachen Grenzscheide von Erde, Meer und Himmel, von wo aus man Alles anschaut und hört; ihre Zugänge stehen Tags und Nachts offen. Alles findet dort seinen Wiederhall, der unaufhörlich wie das Murmeln der Wellen oder wie ferner Donner den Palast durchbraust. In ihrem Gefolge befinden sich die Leichtgläubigkeit, die Götter der Furcht, das Volksgetümmel und die Ohrenbläserei. Man hat sie wohl auch, namentlich bei den Neueren, mit der Taube abgebildet. (F. Tr.)

Fames (Alleg.), Personification der Hungersnoth, wohnhaft in der Vorhalle der Unterwelt, oder in einer wüsten Einöde Scythiens am Kaukasus; der Ceres Feindin. Sie nährt sich von spärlichen Grashalmen, hat struppiges Haar, hohle Augen, bleiches Gesicht, welke Lippen, harte Haut, hervorstehende Knochen und haucht die Leute mit ihrem verderblichen Athem an; den Menschen verleitet sie zu aller Uebelthat. (F. Tr.)

Fandängo (Tanzk.), ein Nationaltanz der Spanier und Portugiesen mit mäßig langsamer Bewegung im $\frac{3}{4}$ Tact; die Musikbegleitung besteht meist in einer Zither, die eine Molltonart spielt, und von den Tanzenden selbst mit Castagnetten (s. d.) begleitet wird; wenn der F. auf dem Lande von den Bewohnern eines Dorfes getanzt wird, begleiten diese ihn auch gewöhnlich mit Gesang. Der Charakter des Tanzes ist Anfangs sanft, zärtlich und hingebend, aber allmählig steigert er sich bis zum Extreme südlicher Leidenschaft und alle Freuden der Liebe bis zu den üppigsten Attituden werden darin ausgedrückt. Und hierin liegt eben sein Reiz, denn die pas sind höchst einfach und kunstlos.

Fänon (Gard.), ein Kleidungsstück des Pabstes, aus einem feinen seidenen Schleier bestehend, der Kopf und Schultern bedeckt und auf der Brust zusammengewickelt wird. (B.)

Fantoccini (Theaterwes.). Name der auch in Frankreich, England und Deutschland bekannten kleinen tragbaren ital. Puppentheater, die man häufig auf Märkten, bei Volksfesten und Kirchweihen sieht. Der Puppenspieler steckt in einem Gerüst verborgen, leitet die Puppen auf der Hand und läßt diese nur bis zum Gürtel sichtbar werden. Mit dem Zeigefinger regiert er den Kopf, mit dem Daumen und Mittelfinger aber die beiden Arme der Puppe, deren weite und unten offene Kleider das Handgelenk und den untern Theil des Armes bedeckten. Sehr häufig werden auch lebendige Thiere, Katzen und junge Hunde mit in's Spiel gebracht, die dann von den Ohrfeigen und Stößen Pulcinellos viel zu leiden haben. Die Intrigue der kleinen komischen Scenen besteht in Prügeln, die Späße in Prügeln, die Charaktere in Prügeln und geprügelt werden, so daß es eigentlich keine Scene giebt, die nicht mit Prügeln geschlossen wird. Wenn der Puppenspieler seine Sache versteht, so kann man bei den unbarmherzigen Schlägen mit großen Knitteln auf die hölzernen Köpfe unmöglich ernsthaft bleiben. Ein Galgen, an den eine der Figuren gehängt, ein Sarg, in welchem sie begraben wird und der Teufel, der am Schluß gewöhnlich das ganze Personal holt, dürfen nicht fehlen. Um diese harmlosen und oft sehr witzigen Possenspiele ganz zu verstehen und ihre nationelle Eigenthümlichkeit zu begreifen, muß man sie in Italien von einem Italiener und unter zuschauenden Italienern gesehen haben. Alle Nachahmungen in anderen Ländern sind, ob gleich oft eleganter und gefälliger aufgeputzt, doch meistentheils matt und entbehren der eigentlichen komischen Kraft, die diese F. in der Hand und vor den Augen der Italiener so unwiderstehlich komisch macht. Vollständige Belehrung über die F., ihre Handhabung, ein ganzes Stück für sie, Abbildungen vieler komischer Scenen u. s. w. findet man in dem engl. Buch: Punds and Judy with Illustrations by Cruikshank. London bei Prowett 1828. (L. S.)

Farandöle (Tanzk.), ein fröhlicher Tanz der Provence mit rascher Bewegung im $\frac{6}{8}$ Tacte; die Tänzer bilden eine 2fache Reihe, wie in der Ecossaise, so daß beide Geschlechter einander gegenüber stehen und ziehen dann, von einem Vortänzerpaare geführt, in gefälligen Touren durch die Straßen. (B.)

Farben sind das Resultat der Einwirkung des Lichtes auf die Gegenstände. Das Wie dieser reizenden Naturerscheinung zu erörtern, ist nicht unser Beruf; der Leser findet

darüber in Goethes Werken „zur Farbenlehre" genügende Belehrung. Man theilt die F. in einfache oder Grundf. und zusammengesetzte oder gemischte F.; der erstern sind 5 und zwar: weiß (das Licht selbst, die F. des Glanzes, wenn er das Blendende verloren hat) und schwarz (die Abwesenheit des Lichtes, die Finsterniß); zwischen diesen beiden äußersten Enden liegen noch die F. roth, blau und gelb; jeder Sonnenauf= oder Untergang zeigt uns dieselben in den herrlichsten Nuancirungen zwischen Licht und Nacht. Alle übrigen zusammengesetzten F. entstehen aus einer Mischung dieser Grundf., wie grün aus gelb und blau, grau aus schwarz und weiß, braun aus roth und schwarz u. s. w. Je nachdem die F. einen wohlthuenden oder unfreundlichen Eindruck machen, hat man ihnen eine symbolische und psychologische Bedeutung gegeben; so gilt weiß als das Symbol der Unschuld, der Reinheit, der ungetrübten Freude; schwarz dagegen ist die F. des Ernstes, der Trauer, des Schmerzes, auch wohl des Ernst=Feierlichen und Erhabenen, des Geheimnißvollen und Mystischen; roth macht in seinen mannigfachen Nuancirungen einen verschiedenen Eindruck, nach dem sich seine Bedeutung modificirt: das sanfte blasse Roth (Rosa) ist die F. der Liebe, der Sanftmuth und des jugendlichen Frohsinns, das eigentliche Roth kündet Selbstbewußtsein, Stolz und brausende Freude, das Dunkelroth Leidenschaft, Zorn und Unglück an; Purpurroth spricht Ernst, Würde und Majestät aus; das sanfterregende freundliche Blau ist die F. der Beständigkeit, der Treue, der Sehnsucht und des stillen aber anhaltenden Verlangens; gelb regt selten wohlthätig an, und nur wenn es von andern F. unterbrochen ist, mag es Heiterkeit und Wohlsein aussprechen, sonst ist es die F. des Hasses, der Mißgunst und des Neides. Aus der verschiedenen Mischung dieser Grundf. ergiebt sich die Bedeutung der zusammengesetzten F. fast von selbst, wie grün Freundlichkeit, Sanftmuth, Hoffnung; grau Einförmigkeit, Gleichgültigkeit; braun Bescheidenheit, Anspruchlosigkeit und einen Anflug von Trauer u. s. w. verkünden. — Schon diese Bedeutung der F. zeigt darauf hin, daß die Wahl derselben keineswegs gleichgültig und zufällig sein kann, sondern daß in Costum und Decoration auf den Charakter des darzustellenden Stückes, oder der einzelnen Rollen Rücksicht genommen werden muß. Besonders in weiblichen Rollen läßt sich der Charakter durch eine passende Wahl der Kleidungsf. sogleich äußerlich andeuten, ja dem Zuschauer gewissermaßen in die Seele legen, da der Eindruck wohlgewählter F., dem der später zu entwickelnden Seeleneigenschaften analog, oder doch nah verwandt ist; wogegen die Wahl von F., die mit dem Charakter in grellem Widerspruche stehen,

das Gefühl beleidigt und das Bild, welches die Seele in sich aufnehmen soll, in zwei feindliche Hälften theilt. Im Allgemeinen ist zu bedenken, daß die Jugend sich vorzugsweise in leichte, helle, lachende F., das Alter dagegen in dunklere, ernste und haltbare F. kleidet; die südlichen Völker lieben mehr die bunten und hellen, die nordischen mehr die einfachen und dunkeln F.; lebhafte Temperamente wählen gerne grelle oder doch glänzende F. und diese sind auch am kleidsamsten für sie, bei sanften und phlegmatischen Temperamenten ist es umgekehrt; blondes Haar und ein weicher, lichter Teint sind doppelt schön in hellfarbiger Bekleidung, schwarzes oder braunes Haar und ein dunkleres Incarnat erheischen auch dunkle F. 2c. Die Wahl der F. ist Sache des Geschmacks, der durch keine Vorschriften erzeugt werden kann; diese müssen sich darauf beschränken, auf die Nothwendigkeit der Harmonie der F. hinzuweisen, die durch Nebeneinanderstellung greller oder feindlicher F., durch Buntheit und Anhäufung der F., durch alles Schreiende und Prunkende verletzt wird. Aufmerksamkeit auf die F.gebung der Natur, besonders an schönen Blumen und das Studium schöner Bilder dienen wesentlich zur Bildung des Geschmackes bei der Wahl der F. (R. B.)

Farce (Aesth.). Gattung von niedrigkomischen Schauspielen, in denen Anstand, Wahrscheinlichkeit und Regeln gleich leicht verletzt werden und die demnach noch unter der Burleske steht, mit der sie häufig verwechselt wird. Wortspiele, Verkleidungen, Verwechslungen 2c. bilden den Stoff. Das engl. Theater giebt allen kleinen Lustspielen, die nicht auf den Namen einer Comödie Anspruch machen dürfen, den Namen F., der eigentlichen F. aber den Namen Burleske; das franz. Theater ist am reichsten an guten F.n, das span. war noch reicher, wenn man die Coradellas und die Saynetes unter die F.n rechnen will. Parodieen und Travestieen gehören ebenfalls zu dieser Gattung. Paris und Wien haben Tüchtiges darin geleistet. Schade, daß selbst die beste F. nur ephemeren Werth hat; gewöhnlich stirbt sie mit dem Schausp. der die Hauptrolle darin spielt. (L.)

Farinēlli. S. Broschi.

Fārquhar (George), geb. 1678 in Londonderry in Irland, erhielt seine Erziehung im Trinity-Collegium in Dublin. Der Eindruck, den eine Vorstellung im Theater auf ihn machte, war so mächtig, daß er aus dem Collegium entlief und zu einer Bande Comödianten ging, die in den Vorstädten von Dublin ihr Wesen trieb. Obgleich jung, gut gewachsen und gebildet, fand er doch keinen Beifall und ein unglücklicher Zufall brachte ihn nach England: Er spielte in einem Trauerspiel, wo er einen andern Schausp. zu erstechen

hat, der Requisiteur hatte ihm aus Versehen einen scharfen Degen gegeben, und F. erstach seinen Collegen. In Verzweiflung darüber verließ er in seinen Theaterkleidern das Theater, irrte halb sinnlos in den Straßen Dublins umher und traf zufällig einen Freund, der sich gerade nach England einschiffen wollte. Von diesem ward er mitgenommen und in London dem berühmten Schausp. **Wilkes** vorgestellt. Dieser erkannte bald, daß F. nicht zum Schausp. geboren sei, sondern zum dram. Dichter, nahm ihn bei sich auf, gab ihm Alles was er brauchte, und leitete ihn selbst beim Entwurf seines ersten Stückes, welches 1698 gegeben und mit allgemeinem Beifall aufgenommen wurde. Bald kam der junge, talentvolle F. in die Mode und Lord Orrery verschaffte ihm eine Lieutenantsstelle in seinem Regimente. Unter seinen dram. Arbeiten haben sich Sir Henry Mildaire und the recruiting officier bis jetzt noch auf der Bühne erhalten. 1707 starb F. in der Mitte einer so glänzend begonnenen Laufbahn. (L.)

Fäsces (Requis.). Bündel von Ulmen oder Birkenstäben mit einem Riemen zusammengeschnürt, die in Rom von Lictoren den Magistratspersonen vorgetragen wurden; sie waren ein Zeichen der Gewalt, geißeln zu lassen und, wenn ein Beil aus den F. hervorstand, der Gewalt über Leben und Tod. Früher wurden den Königen 12 F. vorgetragen, diese Zahl blieb auch für die Consuln; dann verminderte sie sich, doch wurden auch den Proconsuln, Prätoren ꝛc. F. vorgetragen, deren Zahl bei einem Dictator gar auf 24 stieg. In Versammlungen vor dem souverainen Volke wurden die F. gesenkt, nach einem Siege waren sie mit Lorbeer umwunden, beim Begräbniß des Cäsars, Consuls u. s. w. wurden sie umgekehrt getragen. (B.)

Fassmann (Auguste von), geb. um 1816 unweit München, wo ihr Vater Gutsbesitzer war; theils Familien-Verhältnisse, theils die wunderschöne Stimme und das sich früh kund gebende Talent bestimmten Auguste v. F. sich der Bühne zu widmen. Sie empfing den ersten Gesangsunterricht bei dem Hofsänger Löhle und betrat gehörig vorbereitet zu **Augsburg** die Bühne. Entschieden nahm ihr Talent sogleich die Richtung zu dem ächt dram. Theil des Gesanges, zur **großen** Oper mit Recitativ, im franz. wie im deutschen Styl. **Macbeth** v. Chelard bot ihr gleich im Beginn ihrer Laufbahn eine schwierige aber dankbare Aufgabe in der **Lady Macbeth**, die sie unter der Leitung des Componisten studirte und zu Augsburg mit größtem Erfolge gab. Von Augsburg aus machte sie bald eine Kunstreise nach München, wo sie ebenfalls mit großem Beifall sang, obschon sie mit den Erinnerungen an die durch Mittel und Genius ausgezeichnete Schechner zu kämpfen hatte; dann besuchte sie

Stuttgart, Nürnberg ꝛc. und kam 1835 nach Berlin, wo sie eine Reihe von Gastdarstellungen mit der Donna Anna eröffnete. Der tragische Genius, unterstützt durch höchst edle Naturgaben, bekundete sich in ihren Darstellungen aufs unverkennbarste; und wenn gleich sie mit ihren Mitteln nicht gehörig Haus zu halten wußte, so zeigte sich doch entschieden, daß sie berufen sei, die Vertreterin der edelsten Kunst zu werden: Glucks Opern waren das ihr von der Natur zugewiesene Feld, dieses betrat sie in Berlin und gab zuerst in der Iphigenia in Tauris eine edel verstandene und durchgeführte Leistung. Durch diese Aufgabe in Glucks Tempel heimisch geworden und von seiner Weihe geläutert, schritt sie bald zu ferneren Leistungen fort. Nach einer Kunstreise in Schlesien, kehrte sie nach Berlin zurück, wurde für die Hofbühne gewonnen, und trat bald nach einander in den Rollen der Alceste, Armide, Vestalin, Euryanthe u. a. auf. Auch in der romantischen und komischen Oper versuchte sie sich; doch mit geringerem Glück, wie denn z. B. die Susanna im Figaro ihr ganz mißglückte, und Alles was in idealen Rollen Grazie, Anmuth, Würde an ihr war, sich hier in Befangenheit und sogar Unbehülflichkeit verlor. Besonders macht ihr auch der Dialog Schwierigkeiten. Dagegen ist jede Gestalt der Antike, oder die sich dieser nähert, ihr vollkommen zusagend und die Armide ist die höchste ihrer Leistungen geworden, weil sich hier das eigenthümliche Naturell der Darstellerin auf das vollkommenste mit der Forderung der Aufgabe vereinigt. Blond, edel doch fein gewachsen, von anmuthigen Zügen, reizend in allen Bewegungen, giebt sie ganz das Bild wieder, welches der ital. Dichter von seiner zauberischen jugendlichen Heldin zeichnet und ihre Armide verdiente als eine der reizvollsten und edelsten Kunstschöpfungen eine längere Lebensdauer, als die flüchtig vorüberrauschende Huld der künstlerischen Naturgaben ihr gewähren. Und diese Flüchtigkeit steigert sich noch bei Künstlerinnen wie Auguste v. F., die nur mit der ganzen Kraft ihrer Mittel, dem ganzen Feuer ihres Geistes zu wirken im Stande sind. Ueberdies hat es der Sängerin an jener Durchbildung gefehlt, die das seltene Gut eines schönen Organs länger erhalten lehrt. So müssen wir denn fürchten, daß diese schöne Erscheinung von ihrer Höhe zu sinken beginnen wird, bevor sie recht gekannt und erkannt ist. Es bleibt in der That zweifelhaft, ob solche Erscheinungen in der Kunstwelt mehr Freude über ihr Dasein, als Bedauern über die Flüchtigkeit desselben erregen. Und hat jemals das gefesselte Wort ein schönes Recht zu üben gehabt, so ist es das, der geistigen, zerrinnenden Erscheinung wenigstens ein geistiges Denkmal zu setzen, das wenn auch nicht durch lebendige Gestalt, doch wie eine treue, wahrhafte Inschrift, an das Schöne

erinnert, das hier der Vergänglichkeit seinen Zoll abtragen mußte. Die Kritik macht in solchem Fall die Grabschrift der Kunst. (L. R.)

Fastnachtspiel. Niedrigkomische Burlesken, welche im 13. Jahrh. in Deutschland aus den Mummereien hervorgingen, die in den letzten Tagen und Nächten vor Beginn der Fasten im Gebrauch waren. In ihnen suche man die ersten Spuren von einer Bühne in Deutschland. Sie erinnern an die röm. Saturnalien (s. d.), auch wurde den darstellenden Personen von dem Gastgeber, vor dem sie aufgeführt wurden, eine gastliche Bewirthung zu Theil, wie man im Alterthum den Spielern ein Faß Wein oder einen Bock zum Opferschmaus verehrte. Die Bühne war auf das schnellste improvisirt, etwa wie Cervantes von den Darstellungen des Sevillaner Goldschmieds Lopez de Rueda erzählt: die Spieler führten ihre ganze Garderobe, ein Paar Schäferkleider und Bärte in einem Sacke mit, sie stellten vier Bänke in's Quadrat und legten ein Paar Bretter darauf, und das war Alles. Süddeutschland, besonders Nürnberg, war die Geburts- und Hauptstätte der F. Rosenplüt (s. d.) ist der erste Dichter in dieser Gattung, von welchem F. bis auf uns gekommen sind. Eigentliche Intrigue, Knoten, Handlung suche man in ihnen nicht, aber derben Witz, und neben manchen herrlichen Sittensprüchen auch Unflätigkeiten und Zoten, die man sich hier erlaubte, weil man „zur Fastnacht fröhlicher sein dürfe, als zum Charfreitag," doch bat man am Ende jedesmal um leicht gewährte Entschuldigung, wenn man es zu arg getrieben. Dem Rosenplüt folgten Hans Folz (s. d.), Hans Sachs (s. d.) der sinnreichste, productivste und edelste unter den Verfertigern von F.n, Probst (s. d.) und Ayrer (s. d.). Ein tüchtiger Kern von Komik ist vielen dieser Stücke, mit denen die Stasks der Engländer und die Farces der Franzosen etwas Verwandtes haben, nicht abzuleugnen. S. auch Carneval und Deutsche Bühne. (H. M.)

Fastōso (ital. Mus.), prächtig, erhaben; eine Vortragsbezeichnung, die besonders Fülle und starke Markirung der Töne erheischt. (7.)

Fatum (Myth.). Das Schicksal, ein Kind der Nacht, das unsichtbar waltend das Wirken der Götter und Menschen nach dem voraus bestimmten Ziele, selbst zu Unglück, Tod und Verderben lenkt. Der im F. liegende Begriff der Schicksalsbestimmung ward aber in verschiedene mythische Wesen zertheilt; zugleich war er so dunkel und unbestimmt, daß er keineswegs in der Art in das dram. Handeln eingreift, wie in der modernen Schicksalstragödie (s. d.). Das F. wird als Genius dargestellt, der auf einer Weltkugel steht und eine Urne in der Hand hält. (F. Tr.)

Faulheit (Alleg.), eine weibliche Figur, die schlafen neben einem schlafenden Esel liegt oder sitzt.

Fäunus (Myth.), ein alter ital. Nationalgott der Felder, Heerden und Wälder, der, gleich seiner Gemahlin Fauna wegen der Gabe der Weissagung berühmt war. Später vermischte man ihn mit dem Pan (s. d.) oder machte ihn zu einem alten latinischen Könige. Gleiches geschah mit den Satyrn und Faunen, seinen Nachkommen, die das ganze Gebiet ihres Vaters erfüllten und als schadenfrohe, lüsterne Wesen bekannt waren. F. wird zur Hälfte in Bocks- zur Hälfte in Menschengestalt, jedoch mit zwei Hörnern auf der Stirne, und mit einem Fichtenreis (die Fichte war ihm heilig) bekränzt dargestellt, in ähnlicher Gestalt die Faunen. (F. Tr.)

Faust (Johann). Diese mysteriöse, mit dem Bewußtsein des deutschen Volks so innig verwachsene und durch Goethe in das höchste Gebiet des Metaphysischen erhobene Person spielt in unsrer wie in der ausländischen dram. Literatur eine zu erhebliche Rolle, als daß er in diesem Werke übergangen werden könnte. Doch glauben wir uns hier mehr auf die Literatur über F. beschränken zu dürfen, statt auf seine Bedeutung, die er in der Volkssage einnimmt und auf die, welche er durch die verschiedenen Dichter erhalten hat, genauer einzugehen; wir verweisen vielmehr auf die Artikel Goethe, Klinger, Klingemann, Müller, Schink, Puppenspiel, Volksschauspiel u. s. w. F., ein genialer Taschenspieler, Chiromant, Nekromant, Naturkundiger, daher als Schwarz- und Teufelskünstler verrufen, lebte am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhs. Daß er ein tüchtiger Physiker und Arzneikundiger gewesen sei, geht daraus hervor, daß ihn einige, z. B. Conrad Gesner, dem Paracelsus gleichstellen. Viele haben sogar seine Existenz ableugnen wollen, aber es sprechen zu viele Beweise dafür, daß er wirklich existirt hat; selbst Tritheim und Melanchthon kannten ihn persönlich. Nach Einigen war er zu Roda bei Jena, nach Andern z. B. Martius, der F. gekannt haben will, in Kundlingen im Würrembergischen geb., und letztere Angabe möchte wohl die richtige sein. Er soll zuerst in Wittenberg, sodann in Ingolstadt studirt, hier die Doctorwürde erhalten und in Krakau Magie und Astrologie, seine Hauptwissenschaften, gelehrt haben. Später scheint er mit seinem Famulus, Johann Wagner aus Wasserburg, abenteuernd, selbst als Schwindler, umhergezogen zu sein und magische Künste produzirt zu haben, welche ihn in den Verdacht brachten, mit dem Teufel ein Bündniß abgeschlossen und diesen zum Beistand zu haben. Grausend erzählt das Volksbuch F.s Untergang: der Teufel drehte ihm in dem Dorfe Rimlich (1550?) Nachts zwischen 12 und 1 Uhr den Hals herum und zerstreute seine Glieder

auf einen Düngerhaufen. Solches und anders Schreckliche erzählt die Historie von Dr. Johann Fausten, den weit beschreyten Zauberer und Schwarzkünstler. (Frankfurt a. M. 1588), ferner Wideman's Buch (Hamburg 1599), neu aufgelegt nebst vorangefügtem Bericht Conrad Wolfg. Platzii, weiland der h. Schrift Doctoris, von der gräulichen Zauberei Sünde (Nürnberg 1695), endlich Christlich Meynerden's Bearbeitung der Volkssage, das noch jetzt gewöhnliche Volksbuch „über des vielberüchtigten Erzschwarzkünstlers Dr. Joh. Fausts ärgerliches Leben und schreckliches Ende;" wie der Titel bei Wideman lautet. Mit dem Buchdrucker Fust, welcher fast 100 Jahr älter ist, darf man F. nicht verwechseln, obgleich es öfter, auch aus poetischer Willkühr, geschehen ist. Diese Sage ging mit ihren Geheimnissen, Warnungen, Spuk- und Zaubergeschichten so in Fleisch und Blut des Volkes über, daß sie in einer dram. Behandlung, in welcher, so ungeschickt sie auch sein mag, doch der poetische Kern der Sage nicht vollkommen verwischt werden konnte, ein Volks- und Puppenspiel wurde; schon Neumann in seiner disquisitio de Fausto (1683) erinnert, F.s Andenken würde längst verschwunden sein, wäre er nicht mehrmal auf der Bühne, auch in Trauerspielen, aufgeführt worden. Eine bestimmte Kunde haben wir indeß erst von 1746, wo die Schuch'sche Gesellschaft in Mainz ein extemporirtes Stück von F. gab. Noch jetzt führen die Zigeuner in den schwäbischen Dörfern zum großen Vergnügen und Schrecken der Versammelten, — aber man denke in welcher verzerrten Gestalt! — F.s lustige Lebens- und grausenhafte Höllenfahrt auf. Kasperle, der lustige Diener, fehlt auch in dem von den Zigeunern aufgeführten Stücke nicht, aber seine Späße sind viel gemüthloser, wilder, das Ganze viel grausamer und blutiger, als das deutsche Puppenspiel; und während sich der mehr nach innen gerichtete Sinn der Deutschen schon darin ausspricht, daß im deutschen Puppenspiel F. aus Verzweiflung, trotz aller Wissenschaft und allen Studiums zu nichts Rechtem gekommen zu sein, also aus einem mehr innerlichen ihm selbst kaum deutlichen Motive den Teufel herbeiruft, handelt es sich in dem Stücke der Zigeuner nur um die Gunst einer Prinzessin, welche sich F. zu eigen machen will. Vielleicht hat Marlowe's (s. Engl. Theater Band 3 S. 159) Drama dieses Namens diese edlere Motivirung in dem deutschen Puppenspiele herbeigeführt; dieses Drama wurde vielleicht von den engl. Comödianten (s. d.) gegeben und später benutzt; wenigstens ist die Uebereinstimmung mit Marlowe's F., der in seinem ersten Monologe sich ähnlich nur ungleich tiefer und poetischer äußert, immer merkwürdig. In dem tiefsinnigen Monolog, den der alte britische Dichter F. halten läßt, liegen, möchte man sa-

gen, fast alle späteren Bearbeitungen des F. prototypisch angedeutet. In Deutschland gerieth zuerst Lessing auf den Gedanken, die Sage vom F. im höheren Sinne für die Bühne zu bearbeiten, er vollendete aber nur eine Scene, worin er ein Motiv aus Dr. Johann F.ens Mirakel, Kunst und Wunderbuch, auch der dreifache Höllenzwang genannt, gründlicher durchführte. 1776 erschien ein alleg. Drama: Johann F. in München; 1776 Situationen aus F.s Leben vom Maler Müller, und 1778 von demselben F.s Leben dramatisirt; 1786 endlich die ersten Fragmente vom goethe'schen F., welche erst nach und nach zu jenem großen Ganzen zusammenschossen, das als Goethe's F. 1. und 2. Theil aller Welt bekannt und in fast alle europäischen Sprachen, in das Engl. nahe an ein dutzend Mal, übersetzt ist. Goethe's F. ist nicht als abgeschlossene Tragödie, sondern als ein dram. Gedicht zu betrachten, dessen Form gewissermaßen eine unendliche ist und dessen Inhalt in die tiefsten Abgründe der Speculation hinunterreicht; das, als ein Gewühl von Gedanken, Gestaltungen und formellen Mannigfaltigkeiten, den Streit und Widerstreit zwischen Geist und Materie, das ewige Ringen der feindlichen Gewalten in der menschlichen Brust, das dualistische Prinzip, das durch alle Erscheinungen als unerfüllbarer Riß hindurchgeht, erfaßt und darstellt, wie kein anderes der Schwere der Erdmassen gehorcht, wieder in den höchsten Regionen des Aethers in lyrischen Duft hinschmilzt und abermals in der eng umfriedigten Häuslichkeit des bürgerlichen Lebens einen festen realen Boden gewinnt; wie kein anderes so viel giebt und doch mehr wie jedes andere noch errathen und denken läßt. Dabei ist dies Gedicht zugleich reich an bühnlichen Effektscenen, so daß es auch in seiner gewagten Zurichtung für die Bühne überall Beifall gefunden hat und in den Hauptrollen: Faust, Gretchen und Mephistopheles den dram. Künstlern große aber belohnende Aufgaben stellt. Dram. wurde F. ferner noch bearbeitet von Schreiber, Graf v. Soden, J. F. Schink, von letzterm in mehren Dramen, von Dr. K. Schöne, von Benkowitz (unter dem grausigen Titel: die Jubelfeier der Hölle oder F. der Jüngere), von A. Klingemann, von Grabbe (F. und Don Juan), von Holtei (F., der wunderthätige Magus des Nordens), von Harro Harring (Mantelkragen des verlornen F.); fortgesetzt wurde Goethes F. von Schöne, J. D. Hofmann, C. Rosenkranz (Geistlich Nachspiel zur Tragödie F.). Lenau's F. mischt Episches unter das Dram., viele Andere wie Klinger behandelten den Stoff in Romanen, Andere wie Bechstein lyrisch. Die jüngste dram. Behandlung ist von Marlow (pseudonym für Wolfram), aber ohne Bühnentendenz und mit vielen polemischen Abschweifungen. Marlowe's F.

erschien übersetzt von W. Müller, mit einer Vorrede von L. A. von Arnim (Berlin 1808); auch hat man einige engl. Stücke von 1697 und 1768, welche F. zum Gegenstande haben und im Jahre 1825 wurde in London ein F. auf die Bühne gebracht, worin ernsthafte Scenen, Goethe's F. entnommen, mit lustigen abwechselten. Als Oper wurde F. ebenfalls behandelt, z. B. von Bäuerle: Dr. F.s Mantel, ein Zauberspiel mit Gesang (Wien 1819); der von Spohr componirte F., mit Text von Bernard, wurde am bekanntesten; auch ist eine opera seria: Fausto, mit Musik von Fräulein Bertin, im März 1831 zu Paris aufgeführt worden. Vergl. Dr. Rosenkranz: über Calderons wunderthätigen Magus, ein Beitrag zum Verständniß der F.schen Fabel, Halle 1829; Görres: über F. als Volksbuch in dessen deutschen Volksbüchern; Dr. Christian Ludwig Stieglitz d. Aelt. Die Sage vom Doctor F. in Raumers historischem Taschenbuch, Jahrg. 1834, ein sehr vollständiger Aufsatz; Ph. v. Leitner: Mittheilungen über den F. in: Willkomms Jahrbüchern für Drama, Dramaturgie und Theater, und die vielen speciellen Schriften und hier und da zerstreuten Aufsätze über Goethe's F., von denen die bedeutendsten im Artikel „Goethe" aufgeführt werden sollen. (H. M.)

Faust (Johann), geb. zu Ziegenhayn, debutirte 1760, bildete sein Talent bei verschiedenen herumreisenden Gesellschaften aus, war 1778 Mitglied der Stöffler'schen zu Lübeck, 1779—83 der Schuch'schen zu Danzig, ging hierauf zur Wäser'schen nach Breslau, dann zum strelitz'schen Hoftheater, wo er im Nov. 1790 starb. Er hat sich das Verdienst eines denkenden, routinirten Schausp.s, besonders im Fache tragischer und komischer Väter erworben. Lear und Odoardo waren seine vorzüglichsten Rollen. Als mehrjähriger Inspector und Leiter der strelitzer Bühne, so wie als Mensch, verdient er noch besondre rühmliche Erwähnung. (Z. F.)

Fa ut (Mus.), s. F.

Favart 1) (Charles Simon), geb. zu Paris 1710, erhielt seine Bildung im k. Collegium und widmete sich früh der Poesie, besonders dem ital. Singspiele und der kom. Oper. 1745 wurde er Director einer wandernden Schausp.-Truppe, die den Marschall von Sachsen auf seinen Feldzügen begleitete. Doch behagte ihm das unstete Leben nicht und er kehrte daher wieder nach Paris zurück, um sich ausschließlich der dram. Poesie zu widmen. Hier wurde er nun der eigentliche Schöpfer der feinern komischen Oper und unter der großen Zahl seiner Werke nennen wir besonders: das schlechtbewachte Mädchen, die drei Sultaninnen, Ninette à la cour (von Weise unter dem Titel: Liebe auf dem Lande, trefflich componirt), la chercheusse d'esprit, l'astrologue de village, la noce inter-

rompue, la belle Arsène, la rosière de Salency u. m. a.' die mehrmals übersetzt wurden und sich heute noch zum Theil auf dem franz. Repertoir befinden. Frische der Ideen, Anmuth und Natürlichkeit im Ausdrucke und lebenswahre Charakterzeichnung sind die Hauptvorzüge seiner Werke. Im Alter erhielt F. eine Pension von der ital. Oper zu Paris, wo er 1792 starb. — 2) (Marie Justine Benedicte, geb. Cabaret de Roucroy), geb. 1727 zu Avignon, Gattin des Vor., wurde von ihren Eltern, die in der Capelle des Königs Stanislaus Lesczinski angestellt waren, für die Kunst erzogen, reiste dann mit ihrer Mutter nach Paris nnd betrat 1744 das Theater der kom. Oper als Schauspielerin und Tänzerin zugleich.. Von dem ersten Augenblick ihres Erscheinens an, war sie der erklärte Liebling des Publikums. Als die kom. Oper auf Veranlassung der übrigen Theater unterdrückt wurde, wirkte sie eine Zeit lang in Pantomimen und erndtete auch hierin großen Beifall. 1746 folgte sie ihrem Gatten nach Flandern und war die Hauptstütze seiner Unternehmung. Der Marschall von Sachsen verfolgte sie mit stürmischer Leidenschaft und als sie seinen Zudringlichkeiten eine edle Standhaftigkeit entgegensetzte, ließ er sie in ein Kloster einsperren und verfolgte ihren Gatten mit despotischer Willkühr. — Sie fügte sich endlich seinen Wünschen und galt eine Zeit lang für seine erklärte Maitresse; kehrte dann aber mit ihrem Gatten nach Paris zurück und engagirte sich beim Théâtre Italien, bei welchem sie bis zu ihrem 1772 erfolgten Tode blieb. Sie hatte von der Natur ein ausgezeichnetes Talent erhalten und trat oft an einem Abeud in 4 ganz verschiedenen Rollen auf, in denen sie gleich vortrefflich war. Auch war sie die erste franz. Schauspielerin, die es wagte, als Bäuerin den Reifrock und die Atlasschuhe zu vermeiden und in einem richtigen dem Charakter ihrer Rolle angemessenen Costume zu erscheinen. Der 5. Band der dram. Werke ihres Gatten enthält 9 Stücke, die sie selbst geschrieben und in denen sie die Hauptrollen gespielt hat. Ein Theater in Paris wird auch noch jetzt la Salle Favart genannt, ein Beweis der Liebe und Achtung die das Publikum der trefflichen Künstlerin und geistreichen, liebenswürdigen Frau zollte. — 3) (Charles Nicolas Joseph Justin) Sohn der Vor., geb. zu Paris 1749, wurde für die Bühne erzogen und debutirte 1769 am ital. Theater zu Paris, nachdem er früher schon bei der Gesellschaft seines Vaters kleine Rollen gespielt. F. schrieb auch einige Stücke, die sich indessen eben so wenig über das Niveau der Mittelmäßigkeit erhoben, als F. als Schausp. Er starb zu Paris 1806. (R. B.)

Favart (Théâtre de) s. den vor. Art. und Paris.

Favor, ein berühmter Archimime (s. d.) in Rom. Er hatte bei der Leichenfeier Vespasians diesen darzustellen

und erregte dadurch allgemeine Bewunderung. Vespasians Geiz war sehr groß und allgemein bekannt; als F. daher als Vespasian gefragt wurde: wie er es mit seiner Leiche gehalten haben wollte? antwortete er: gebt mir das Geld, was mein Begräbniß kosten wird, und werft meinen Leichnam in die Tiber. Ein Einfall, der ihm das Leben kostete. L.

Faydit (Anselm), geb. zu Avignon, gest. 1220, war zugleich Dichter und Schausp.; in der Sprache seiner Zeit Troubadour comique, d. h. ein Dichter, der in seinen Stücken selbst mitspielte. Durch seinen lebhaften Geist, seine schöne Gestalt, und sein geselliges Talent ward er allenthalben beliebt; auch die Musik war ihm nicht fremd. Richard Löwenherz nahm ihn in seine Dienste; nach dem Tode dieses Fürsten aber (1199) durchzog er mit seiner jungen Gattin, einem Mädchen aus einem der besten Häuser der Provence, das er aus dem Kloster entführt hatte, einen großen Theil von Frankreich, indem er sie seine Gedichte singen ließ. Später nahm ihn der Marquis von Montferrat Bonifacius an seinen Hof, wo er sein vorzüglichstes Schauspiel: l'heregia dels Pegres (die Ketzerei der Feder) dichtete, eine beißende Satyre gegen die Kirchenväter. Bonifacius ließ das Stück mehrmals in seinen Staaten aufführen; es machte großes Aufsehen. Als F. nach einiger Zeit aus unbekannten Gründen seinen Gönner verließ, nahm ihn der Marquis von Sault auf. F. liebte das Spiel und die guten Bissen; nicht selten also, wo es ihm an Gelde fehlte, sah er sich trotz der reichen Geschenke vieler großer Herren genöthigt, gegen die Gewohnheit seiner Standesgenossen, da und dort eine Bühne aufzuschlagen, um gegen ein gewisses Eintrittsgeld vor dem Publikum zu spielen. Petrarca erwähnt ihn im 4. Kapitel seines Triumphs der Liebe. (Z. F.)

F dur (Mus.), eine der 24 Tonarten unseres Systems, deren Grundton f ist, und welche ein b als Vorzeichnung hat, wodurch der Ton h in b verwandelt wird. Heiterkeit, fröhliche Ruhe, kecker Scherz und kindliche Unschuld finden in der Tonart einen getreuen Ausdruck. (7.)

Fechhelm (Karl Friedr.), geb. zu Dresden 1725, ein Maler, der besonders in der Perspectiv- und Decorationsmalerei sehr berühmt war. Nachdem er in Dresden besonders zahlreiche Beweise seiner Kunst geliefert, wurde er als Theater- und Landschaftsmaler nach Berlin berufen, wo er auch 1785 starb. (P.)

Fechter, s. Gladiator u. den folg. Art.

Fechtkunst. Theils als wesentliches Hülfsmittel der körperlichen Ausbildung des Schausp.s, theils durch die Ausübung während der Darstellung von Wichtigkeit. Nicht durch Theorien, nicht durch Bücher ist das Fechten zu er=

lernen, sondern am besten durch die Praxis im Jünglingsalter, wozu sich mannigfache Gelegenheit darbietet. Doch beschränke man sich nicht auf Stoß oder Hieb allein, sondern suche sich die Grundregeln beider zu eigen zu machen. Als Ausbildung des Körpers für Geschmeidigkeit, Anstand und Kraft hat die F. den anerkanntesten und entschiedensten Werth. Für das Theater gilt indessen die Regel: den Bewegungen des Körpers, welche beim gewöhnlichen Fechten nur auf Nachdruck und Zweckmäßigkeit berechnet sind, auch Schönheit und Anmuth zu verleihen. In dieser Beziehung dürften die Grundsätze und Lehren des verstorbenen berliner Hof-Schausp.s Lemm, der selbst ein ausgezeichneter Fechter war und die jüngern Mitglieder der Bühne gern und mit Aufopferung unterrichtete, besondere Beachtung verdienen. Er wollte das Hiebfechten ausschließlich im Trauerspiel, das Stoßfechten aber, mit einziger Ausnahme der Fechtscene im Hamlet, im Lustspiele angewendet sehen. Bei dem Stoßfechten sah er vorzüglich auf leichte graziöse Haltung, rasches, stets hörbares Ausfallen des Fußes mit korrespondirender Bewegung des linken Armes, der bekanntlich in der Auslage beim Stoßfechten nach hinten in die Höhe gehalten wird. Zwischen den einzelnen Stichen ließ er jedesmal Pausen machen, so daß das Gefecht in den Augen des Zuschauers deutlicher und nachdrücklicher wurde, als dies bei dem gewöhnlichen Contrafechten möglich ist. Auch das kunstgerechteste Fechten macht auf der Bühne keinen angenehmen Eindruck, wenn die Stöße oder Hiebe sich zu rasch folgen und ein eiliges Geklirr dadurch entsteht. Für das Hiebfechten unterschied Lemm 1) mit starken Korbschwertern, 2) mit Schwertern und Schildern, 3) mit kurzen Schwertern, 4) mit Schwert und Dolch. Die Cardinalhiebe, deren es bekanntlich 5 giebt, mußten sämmtlich sowohl für den Hieb als für die Parade mit Ausfallen und Zurücktreten verbunden sein, so wie für jede Deckung eine besondere Haltung des Schildes vorgeschrieben war. 1) Der Hieb nach der rechten Seite des Gegners von unten. Weiter Ausfall des rechten Fußes, gebückte fast liegende Stellung, der Arm mit dem Schilde nach hinten ausgestreckt. Parade: Zurücktreten des rechten Fußes, die Klinge in gerader Richtung nach unten rechts ausgestreckt, das Schild vor der Brust vorbei bis an den Korb, das Schwert vorgestreckt. 2) Der Hieb nach der rechten Seite horizontal. Eben so wie der vor., nur der Ausfall weit nach links und die dadurch hervorgebrachte Drehung des Körpers, die Klinge holt besonders weit aus. Parade: eben so wie die vor., nur Austreten des rechten Fußes nach rechts und höhere Haltung des Korbes, so wie des daran gelehnten Schildes. 3) Der Hieb nach dem Kopfe

des Gegners. Kurzes Ausfallen des Fußes, Ausrecken und Erhöhen des Körpers, das Schild mit gekrümmtem Arme vor der Brust. Parade: Schwert und Schild übereinander vor den Kopf gehalten, so daß der Hieb auf den Korb fällt, das Schild aber ein etwaniges Ausgleiten unschädlich macht; der Fuß tritt kurz zurück, der Körper biegt sich ganz nach hinten. 4) Der Hieb in die linke Seite des Gegners horizontal. Der weitausgeholte Hieb ist mit dem starken Ausfallen des rechten Fußes nach rechts verbunden. Das Schild wird vor das Gesicht genommen. Parade: Ausfall des rechten Fußes quer vor den Linken. Schwert und Schild werden dem Hiebe entgegengestoßen. 5) Der Hieb in die linke Seite des Gegners von unten. Der Hieb wie der vor., das Schild wird aber bei diesem Hiebe ganz über den Kopf gelegt, so daß der Arm auf dem Wirbel ruht. Parade: wie die vor. nur mehr nach unten. — Sind diese Hiebe sämmtlich geübt und die Bewegungen des Fußes dabei erst mechanisch geworden, so ist das Uebergehen aus der Parade in den Hieb zu üben, wobei besonders auch das weitausholende Führen des Schwertes, die korrespodirende Bewegung des Schildes und der Wurf des ganzen Körpers aus der Paradestellung mit rückwärts stehendem Fuß in die Hiebstellung mit Ausfall des Fußes weit vor zu beachten ist. Die Körper beider Fechter müssen stets in ihrer Bewegung nach vorne und zurück korrespondiren. Es bedarf wohl kaum der Bemerkung, daß die sämmtlichen Hiebe und Paraden, wie sie hier beschrieben, nur für das Theater berechnet sind, obgleich sie in ihren Grundlagen aus den allgemeinen Regeln der F. entspringen. Alles ist weitläufiger, langsamer, nachdrücklicher und vor allen Dingen darauf berechnet, den Körper in schönen Bewegungen zu entwickeln. Hat man die Hiebe und Paraden nach dieser Vorschrift inne, so kann jeder Tanzmeister die schöne und charakteristische Bewegung des Körpers überwachen. Zum Gefecht mit Schildern gehört auch das Drängen mit denselben, das Auseinander- und wieder Zusammenkommen, das Auffangen einzelner Hiebe mit dem Schilde allein, was besonders für den Kopfhieb gilt u. s. w. — Das Fechten mit dem langen Stoßdegen und dem Dolch in der linken Hand nach altital. Art ist von allen Arten des Fechtens die am meisten malerische. Hinsichtlich der Bewegungen gilt hier fast Alles, was für die Handhabung des Schildes angedeutet worden ist; nur wechselt Stoß und Hieb mit dem Schwerte ab und bei wirksamen Hieben hat der Dolch den zweiten Stoß. Die Fechtenden umhüllen den linken Arm und die Hand mit dem kurzen Mantel, aus dem dann nur die Dolchklinge hervorsieht. Das Gefecht Don Juans mit dem Comthur wäre auf diese Art am richtig-

sten und wirksamsten zu gestalten. Mit kurzen Schwertern (briquets) wird das Fechten oft nur ein sinnloses Geklapper wie z. B. in den sogenaunten Waffentänzen der Ballette. — Ohne Schilde sollte auf der Bühne nie mit kurzen Schwertern gefochten werden; eben so ist das Fechten mit langen Kreuzschwertern ohne Körbe ganz zu vermeiden. (L. S.)

Federici. 1) (Vincenzo), geb. zu Pesaro 1764, war zum Studium der Rechte bestimmt, widmete sich aber aus Neigung der Musik und führte, als ihn der Tod seines Vaters im 16. Jahre schon selbstständig machte, ein Wanderleben, auf dem er Amerika, England und Frankreich besuchte. Nach Italien zurückgekehrt und nach abermaligem ernstlichem Studium, debutirte er 1790 in Turin mit der Oper l'Olympiade, die ihm einen großen Ruf verschaffte, ging dann 1792 nach London, wo seine Opern Demofoonte, Zenobia, Nitetti und Dido großen Beifall fanden. Bald nachher war er wieder in Italien, wo er bis 1809 noch 6 Opern schrieb, worunter besonders Castore e Polluce in ganz Europa berühmt wurde. Dann wurde F. Lehrer des Contrapunktes am Conservatorium zu Mailand und starb daselbst 1827. In F.s Werken paart sich mit der Lieblichkeit und Leichtigkeit der gediegenen ital. Schule eine Tiefe und Kraft, wie sie nur das gründlichste Studium der tüchtigsten Werke geben kann; besonders deutlich erkennt man es, daß er Haydn mit Fleiß und Liebe studirt hat. — 2) (Camillo), hieß eigentlich Ogeri, aus Ober-Montferrat gebürtig, studirte zu Turin die Rechte, ward 1784 Richter zu Govone und späterhin zu Moncalieri bei Turin. Seine Neigung zog ihn unwiderstehlich zur Bühne. Er gab jene Stelle auf und ward Schausp. Unter dem Namen F. schrieb er einige 20 Lustspiele. Sie gehören zu den besten, die die ital. Literatur aufzuweisen hat. Er war ein talentvoller Kopf, der mit Goldoni wetteiferte und ihn in manchen Stücken übertraf. F. starb zu Turin 1803. Aus der Sammlung seiner dram. Werke (Opere teatrali. Turin 1793 — 95. 6 Vol.) sind mehrere Stücke durch Uebersetzungen auf die deutsche Bühne verpflanzt worden, wie: Der Bankerott von J. v. Voß. Berlin 1805 und der Amerikaner von W. Vogel. Hamburg 1808 ꝛc. (Dg.)

Federn (Gard.), diese weiche, bunte, glänzende Hautbedeckung der Vögel, ist eine eben so alte als allgemeine Zierde des menschlichen Hauptes; der römische Krieger trug sie so gut wie der heutige Stabsoffizier, das Burgfräulein des Mittelalters wie die modernste Dame; der rothe Indianer, der schwarze Afrikaner, der Brama und Buddha-Verehrer, der Chinese u. Türke, und die modernen Salonmenschen schmücken sich gleichmäßig mit F. — Reiher- Straußen- Geier- Pfauen- Gänse- u. Hahn-F. sind es, die

meistens als Schmuck benutzt werden. Wir haben zunächst zu betrachten den Helmbusch, den schon die Römer trugen; er bestand meist aus Straußf., die um einen Stock gebunden und in ein auf dem Helme befindliches Röhrchen gesteckt wurden, so daß die F. nach allen Seiten herabwallten; er war meist einfarbig, schwarz oder weiß, doch kamen auch andere Farben und zwar verschiedene in einem Busche vor, wie in den Ritterzeiten, wo sie mit den Farben der Feldbinde oder des Wappens gleich waren. Aus demselben entstanden die Federbüsche, die früher beim Militair allgemein üblich waren, jetzt aber nur noch von den Stabsoffizieren getragen werden; sie bestehen aus Hahnf., sind ein= und zweifarbig und wallen ebenfalls von der Spitze des Hutes herab. Eine besondere Gattung derselben ist der Federstutz, aus kurzen um einen Stock gebundenen Hahnf. bestehend, der an der Seite des Hutes aufgesteckt, aber nur selten getragen wird. Die großen breiten Straußf. waren ferner der Schmuck des Barets und des span. Hutes, entweder einzeln, oder es wurden auch 3 kleinere in einen Pannache zusammengebunden. Die Damen trugen und tragen Marabu=F., kleine aber sehr feine weiße wollenartige F. von einer fremden Reiherart; die ostindischen sind die kostbarsten und unter dem Namen Aigrettes bekannt. Weit seltener sind die schwarzen Reiherf., die am Ende des vor. Jahrh.s in Frankreich mit 200 bis 600 Fr. per Stück bezahlt wurden. Auch giebt es weiße mit schwarzen Spitzen und graue, die noch seltener und theurer sind, ja mehr als mit Gold aufgewogen wurden. Ferner Pleureusen, künstliche F. von der Länge der Straußf., deren feine seidenen Haare wie die Zweige der Trauerweide herabhängen. Endlich Paradiesvögel, einer der theuersten Vögel der Erde, mit buntem herrlich glänzendem Gefieder und einem langen bogenförmigen Schweif; der Körper dieses Thierchens wird ausgestopft und das Ganze dann als Schmuck getragen. Vom Strauß sind die Flügel= und Schwanzf., vom Reiher die Kopf= und Halsf. die kostbarsten. Die Bereitung der F. ist höchst schwierig und sie müssen mit großer Vorsicht behandelt werden; doch lassen sich verdorbene und schmutzige ganz wieder herstellen und rein waschen, wozu sich fast in jeder großen Stadt sogenannte Federschmücker finden; besonders die Italiener sind sehr gewandt in der Behandlung der F. und machen aus Gänse= u. a. F. Straußf., die die ächten ersetzen. Der Handel mit F. ist ein sehr ausgebreiteter und besonders Livorno der Stapelplatz für denselben. (E G.)

Feen (Myth.), mystische weibliche Wesen des Mittelalters, Mitteldinge zwischen Göttern und Menschen, bald als schön, gut und freundlich im Verkehre mit den Menschen,

bald als häßlich, böse und verderbenbringend gedacht. Von den Traubadours aus der orientalischen Poesie nach Deutschland und Frankreich gebracht, mischten sie sich hier mit der Sage von den Druidinnen und Hexen und erhielten so obigen schwankenden Charakter. In der romant. Poesie des Ritterthums spielen sie eine große Rolle und haben einen eigenen Zweig der Literatur: die Feenmährchen hervorgerufen, in denen es von Palästen, Schlössern und Burgen aus purem Golde und Demant, den Wohnplätzen der F., wimmelt, die jedoch nur dem Begünstigten sichtbar sind. Aus diesen Mährchen entstanden die F.=Opern, die gleichen Inhalt und dabei viel Aufwand an Maschinerien, Verwandlungen, Zaubereien und Pracht haben. Vergl. Zauberoper.

Feierlich. 1) (Aesth.), das Ernste, Rührende, Festliche, welches die Seele zur Ehrfurcht und Andacht stimmt. Das F. verlangt einen bedeutungsvollen Inhalt; Stille, Würde und Einfachheit sind seine charakteristischen Merkmale, hohler Pomp und Geräusch heben es auf. — 2) (Mus.) eine ernste, langsam fortschreitende, weiche und erhabene Melodie mit einfacher aber ergreifender Harmonie. — 3) (Poetik), so v. w. erhaben. (B.)

Feige (Carl), geb. 1780 zu Neubrandenburg, begann seine theatral. Laufbahn 1799 bei der C. Döbbelinschen Gesellschaft, mit der er Warschau, Hannover, Amsterdam 2c. besuchte; 1810 wurde F. bei der neu errichteten Hofbühne in Wiesbaden als Regisseur angestellt, ging aber, als 1813 das Theater aufgelöst wurde, mit dem größten Theile der Gesellschaft nach Kassel, und übernahm 1815 die Direction des dortigen Theaters, die er bis 1821 fortführte. Damals wurde das Theater in Kassel aus einer Privatentreprise zu einer glänzenden Hofbühne umgestaltet. F. hörte auf als Schausp. zu wirken, obgleich er im niedrigkomischen Fache Ausgezeichnetes leistete und sich ein rühmliches Andenken bewahrt hat. Sein Peter in Menschenhaß und Reue, Schneider Fips, Adam im Dorfbarbier, Sperling in den deutschen Kleinstädtern, Schneider Kakadu, Verwalter im Hausdoctor u. a. waren trefflliche Darstellungen und haben ihm einen dauernden Namen in der Theaterwelt gesichert. F. wurde Vorstand der neuen Anstalt und in nicht vollen 5 Monaten hatte er das glänzendste Personal für Oper und Schauspiel zusammengebracht, so daß die kasseler Bühne zu den ersten Deutschlands gezählt werden konnte. In dem Zeitraum von 1821 bis 1830 waren die Schausp. Ludw. Löwe, Gaßmann, Seydelmann, Gerber, Weimar, Rettig u. a., die Damen Feige, Meier, Thum, Häser 2c., die Sänger Gerstäcker, Wild, Rosner, Eichberger, Föppel, Hauser, G. Berthold u. s. w. und die Sängerinnen Reuter, S. Heinefetter

Schweizer, Roland, Pirscher u. a. Mitglieder des Theaters zu Kassel, was wohl mehr als alles Andere für F.s kunstsinnige Verwaltung spricht. Er wurde in der Folge zum Hofrath und Generaldirector des Hoftheaters ernannt und leitet dasselbe heute noch mit rüstiger Hand. F. erhielt sich unter allen Verhältnissen, selbst den stürmischsten aufrecht in seiner Stellung, seine Rechtlichkeit und Offenheit und sein fester Charakter bewährten sich bei jeder Gelegenheit. Die innern Einrichtungen des Bühnenwesens, die Herbeischaffung einer angemessenen Garderobe und der herrlichsten Decorationen — (Beuther und Primavesi, beides Männer von anerkanntem Rufe, wurden auf seine Veranlassung lebenslänglich engagirt) — die überall herrschende Ordnung und Oekonomie zeigten am deutlichsten F.s practischen Verstand und ausgebreitete Geschäftskenntniß. Nachdem 1830 durch die inneren politischen Verhältnisse ein Wendepunkt in dem kasseler Theaterwesen eingetreten war, der sich durch ein wesentliches Abnehmen des frühern Glanzes bemerklich machte, ja auf kurze Zeit die Bühne in die Hände des Director Bethmann brachte, wurde 1833 F. durch den Kurprinzen-Mitregenten veranlaßt, ein neues Personal herzustellen, welches abermals manches schöne Talent im Schauspiel wie in der Oper in sich faßt und von des Directors richtigem Takte und treffender Einsicht hinreichend überzeugt. F. ist mit dem Bestehen des kasseler Bühnenwesens so ganz verwachsen und von ihm unzertrennlich geworden, daß man mit Besorgniß daran denkt, ihn jemals zu verlieren, wenn sein vorgerücktes Alter ihn der angestrengten Thätigkeit entziehen sollte. Diese Gefühle sprachen sich lebhaft aus, als F. im Februar 1840 sein 25jähriges Dienstjubiläum festlich beging. Das Schauspiel- und Opernpersonal beschenkten ihn mit einem silbernen Becher, der Chor mit einem silbernen Lorbeerkranze; Reden und Gedichte sprachen das aus, was wir in dieser biographischen Skizze ausgeführt haben. Es ist eine erfreuliche Erscheinung, daß, seitdem F. das Theater zu Kassel verwaltete, von ihm wie vom Kapellmeister Spohr der moralische Gesichtspunkt fest im Auge behalten und bewahrt worden ist, und daß von dieser Seite niemals die Theaterverhältnisse getrübt und dem Publikum Aergernisse gegeben worden sind. Gewiß eine unerläßliche Bedingung und unerschütterliche Grundlage des Fortbestandes und Gedeihens einer Kunstanstalt. — 2) (Charlotte, geb. Koppe), geb. zu Berlin 1788, Gattin des Vor. Sie betrat 1804 die Bühne bei der Döbbelinschen Gesellschaft, verehelichte sich 1807 mit F. und folgte ihrem Manne in seine verschiedenen Engagements und 1814 nach Kassel. Von der Natur ist Mad. F. mit schönen Gaben für die Bühne ausgerüstet,

ist im Besitz eines biegsamen und klangvollen, aller Modulationen fähigen Organs, einer anziehenden Persönlichkeit, einer regen Phantasie und eines glücklichen Auffassungsvermögens. Seit 1814 spielte sie das Fach der jugendlichen muntern Liebhaberinnen und trat dann in das bedeutendere Fach der gesetzten Liebhaberinnen und Heldinnen über. Ihre hervorstechendsten Leistungen waren: das Käthchen von Heilbronn, Jungfrau von Orleans, Eboli, Ophelia, Franziska, Camilla in Houwalds Bild, Johanne von Montfaucon, Maria Stuart, Margarethe in den Hagestolzen u. a.; diese leben noch jetzt in frischem Andenken fort, stehen zum Theil noch zur Zeit unübertroffen da. Mad. F. lebte stets mit solcher Begeisterung in, mit und für ihre Rollen, daß Dichter und Publikum ihr die vollste Anerkennung zollen mußten. 1829 trat sie in das Fach der Anstandsdamen über, und berechtigte in der ersten: Gräfin Orsina zu den schönsten Erwartungen; allein körperliche Leiden verhinderten fernere Versuche, und die Orsina war es, womit sie ihre rühmliche Künstler-Laufbahn beschloß. (D. L.)

Feind (Barthold), geb. zu Hamburg 1664 (1678?), schrieb gegen Dänemark, wurde deshalb eingekerkert (1707) und starb, noch im Gefängniß, zu Rendsburg 1721. Dieser Märtyrer der politischen Wahrheit war nicht eben so ein Märtyrer der poetischen Wahrheit. Er suchte, damals noch eine Seltenheit, kritisch zu wirken, hatte sich zwar tüchtig in der Philosophie umgesehen, steigerte aber noch den lohenstein'schen Schwulst, obgleich er sonst als Kritiker gegen die Anhänger Lohenstein's auftrat, und schrieb 5 Opern: die kleinmüthige Selbstmörderin Lucretia, die kränkende Liebe oder Antiochus und Stratonice, die röm. Unruhe, oder: die edelmüthige Octavia, die neapolitanische Fischerempörung, und die listige Rache des Sueno, die in seinen deutschen Gedichten (Stade 1708) enthalten sind. F. war ein großer Kenner fremder Literaturen, des Corneille, Racine, und mit der erste Deutsche, der den „berühmten englischen Tragicus Shakespeare" kennt und lobend erwähnt. (H. M.)

Feistmantel (Joseph), geb. in Brünn 1780, betrat daselbst nach einer sorgfältigen Erziehung die Bühne mit dem glücklichsten Erfolge und spielte dann mit Beifall an mehreren bedeutenden Theatern Oesterreichs. Seit einer langen Reihe von Jahren ist F. Mitglied des ständ. Theaters in Prag und hat sich den Beifall des Publikums stets zu erhalten gewußt. Er ist ein tüchtiger und gewandter Komiker, etwas stereotyp aber oft originell in seinen Leistungen, die meistens der Posse angehören, da der tiefeingewurzelte österreichische Dialect ihn für das höhere Lustspiel fast unbrauch-

bar macht. Trotz seiner 60 Jahre ist F. in Prag noch sehr beliebt. (C. H. n.)

Feldbinde (Gard.), ein langes schmales Stück Zeug, welches sonst von den Kriegsanführern und Obern getragen wurde; meist wurde die F. über die rechte Schulter gehangen, über Brust und Rücken nach der linken Seite gezogen, dort knotenartig durcheinander geschlungen und beide Enden alsdann flattern lassen; doch trug man sie auch um den Leib, am Arm rc. Anfangs war die F. ein bedeutungsloses, zufällig gewähltes Erkennungs= oder Feldzeigen (s. d.), später und in den Ritterzeiten gesellte sich zu dieser Bedeutung noch eine zartere und poetische, indem die F. von den Frauen gefertigt und den Erkorenen als Zeichen der Gunst und Liebe geschenkt wurde; so wurde sie ein unentbehrlicher Theil des ritterlichen Schmuckes. Jetzt erinnert nur die Schärpe (s. d.) der Offiziere noch an die F. (B.)

Feldzeichen. Die bei den Truppen eingeführten Merkmale, wodurch sich sowohl die zusammengehörigen Truppen einer Armee, als auch Freund und Feind unterscheiden. Im Alterthum waren diese F. so einfach wie die ganze Bewaffnung; ein grüner Zweig, das Bild eines Vogels oder Thieres, selbst ein kleines Heubündel unterschied Volk von Volk; diese Dinge wurden ebensowohl an einer Stange der Armee vorangetragen, als an der Bekleidung der einzelnen Krieger angebracht. Das Ritterwesen mit seinen unzähligen selbstständigen Staatsabtheilungen rief eine unendliche Verschiedenheit in den F. hervor, die sich in den neuern Staatsgestaltungen allmälig wieder verlor. Jetzt bestehen die F. zunächst aus den Fahnen und Standarten, den Kokarden, Federbüschen, Porte=epées, Hutcordons, Feldbinden, Schärpen u. s. w. (s. d. einzelnen Art.) welche Dinge in Form und Farbe verschieden sind (vergl. Nationalfarben). Oft werden auch gemeinschaftliche F. für eine ganze Armee, oder für verbundene Armeen eingeführt, wie bei den Oesterreichern ein grünes Reis am Hute, bei den Verbündeten 1813 u. 14 eine weiße Binde am Arme, bei den Schweden eine gleiche Binde, die selbst im Frieden getragen wurde rc. (R. B.)

Felicitas (Alleg.). Personification des Glücks, eine ansehnliche weibliche Gestalt, den Mercurstab in der Rechten, die Linke auf einem Füllhorne ruhend; bisweilen hält sie auch einen Oelzweig oder eine Lanze ohne Eisen und ruht auf einer Säule. Außerdem finden sich noch viele andere willkürliche Darstellungen, wie durch zwei mit den Spitzen über einander gelegte Füllhörner und einer Kornähre zwischen beiden u. dgl. (F. Tr.)

Felinski (Alois) geb. zu Luck in Wolhynien 1771. Seine Studien machte er im Piaristen=Collegium zu Dom=

browica und und zu Wlodzimierz. Noch als Schüler faßte er eine ungemeine Vorliebe für die dram. Dichtkunst und schrieb ein Trauerspiel Kora und Alonso, welches er später samt seinen früheren Jugendschriften den Flammen übergab. F. lebte in der Zeitperiode des überwiegenden Einflusses der franz. Literatur, man übersetzte die fadesten Erzeugnisse und auch F., obschon von einem erhabenen Geiste beseelt, konnte die drückenden Fesseln des gallischen Classicismus nicht sprengen. Sein Trauerspiel Königin Barbara, wiewohl dem Namen nach ein nationelles Produkt, mahnt mit den einförmigen Charakteren an jene farblosen dram. Dichtungen des Hoftheaters zu Versailles, jedoch der glatte und harmonische Versbau, worin F. noch heute als Meister gepriesen wird, verschaffte dieser Nachbildung so viel Ansehen, daß selbe lange ein beliebtes Repertoir-Stück der polnischen Bühne verblieb. Ungleich höheren Werth hat das Trauerspiel Virginia, welches er nach Alfieri bearbeitete und worin er bei weitem sein ital. Muster übertraf. Außerdem lieferte F. eine gediegene Uebersetzung von Crebillon's Radamist und Zenobia. — Seit 1819 versah er das Amt eines Lehrers der Aesthetik und hernach eines Directors am Lyceum zu Krzemieniec. Hier entwarf er den Plan zu einem Original-Trauerspiel Kodrus, an dessen Vollendung ihn der frühzeitige Tod 1820 hinderte. Eine treffliche Ausgabe seiner sämmtlichen Schriften, worunter eine meisterhafte Uebersetzung von Delille's L'homme des champs, erschien in 2 Bänden, Breslau 1840. (13.)

Fellner (Franziska), geb. 1803 zu Neuburg a. d. Donau, betrat 1821 die Bühne als Sophie in der Schachmaschine, wechselte mit den Theatern zu Ulm, Stuttgart, mehreren in der Schweiz und Oesterreich, kam vor einigen Jahren unter der Direction von Lutz nach Bamberg, und übernahm selbst die Leitung dieser Bühne am 1. October 1839, unter allgemeiner Zufriedenheit des Publikums, sowohl in Bezug auf Schauspiel als Oper. Nach der Darstellung des Meyerbeer'schen Robert der Teufel, eine Vorstellung, die in der Erscheinung einiger Gesangstalente, der trefflichen Anordnung, präciser Durchführung und äußerm Glanze nichts zu wünschen übrig ließ, ward sie mit dem Gesammtpersonal stürmisch gerufen. Auch als Schauspielerin wirkt sie im Fache sogenannter. Conversationsliebhaberinnen und Anstandsdamen zu gleicher Zufriedenheit ihres Publikums. (Z. F.)

Fenster (Decor.-Wes.), befinden sich entweder gemalt auf dem Prospekt oder der Hintergardine, oder werden praktikabel da angebracht, wo es nöthig ist. Mancherlei Uebelstände herrschen in dieser Hinsicht noch auf den Bühnen, deren gänzliche Beseitigung kaum eher als mit Einfüh-

rung der geschlossenen Decorationen zu hoffen ist. Gemalte F. sind zunächst und vorzugsweise durch die nothwendigen Seitenthüren ein Unding, wenn sie nicht die ganze Hinterwand einnehmen, sondern perspectivisch auf der einen Seite der Decoration angebracht sind. Oft kommt es vor, daß an der 1. Coulisse ein praktikables F., an der 2. eine praktikable Thüre und auf derselben Seite an der Hinterwand wieder F. gemalt erscheinen. Wie der Decorateur den Grundriß eines solchen Hauses aufzeichnen will, dürfte zu den Unmöglichkeiten gehören. — Der 2. Uebelstand ist die Form der praktikabeln F., die nicht die Höhe der ganzen Coulisse einnehmen, sondern nur so hoch sind, um eben das F. anzudeuten; der gewöhnliche Mangel der Gardinen und Draperien, F.=Vorsetzer, Kissen u. s. w. und die nur zu häufige Erscheinung, daß man durch das geöffnete F. nicht in das Freie, auf Häuser, Bäume u. dergl., sondern die dahinter stehende Coulisse sieht. Die beschränkte Höhe wird leider durch die Beleuchtung bedingt, die sonst von den Seiten zu sehr unterbrochen ist; der Mangel an Verzierung durch Gardinen, Kissen u. s. w. ist Nachlässigkeit und das liebe Herkommen, die Aussicht aber durch das geöffnete F. auf etwas anderes als Luft, Gegend, Häuser, Bäume ein unverzeihlicher Unsinn, der nur durch Hintersetzer (s. d.) vermieden werden kann. Sind die F.=Scheiben auf Leinwand gemalt, so dürfen sie sich nur nach außen öffnen, bestehen sie aus Gaze, so können sie sich auch nach innen öffnen. Hiebei ist auch der Mißbrauch zu rügen, daß fast alle Schausp. das F. öffnen, wenn es vorgeschrieben ist, daß sie etwas durch das F. erblicken sollen. Nur wenn durch das F. gesprochen werden soll, erscheint das Oeffnen desselben nöthig. Ist das Zerschlagen einer F.=Scheibe bedingt so hilft man sich durch das Einsetzen einer wirklichen Glasscheibe, oder ahmt das Zerbrechen derselben hinter den Coulissen durch Glasscherben nach. Sind in der Hintergardine F. angebracht, etwa mit Aussicht auf einen Garten, Hof oder Straße, so hat man dafür zu sorgen, daß Niemand, dessen Erscheinung nicht vorgeschrieben ist, hinten vorübergehe und so dem Publikum sichtbar werde. Der gewöhnliche Mangel aller Riegel und des gesammten F.=Verschlusses ist ebenfalls oft störend und setzt den Darsteller häufig in Verlegenheit. Ueber die unpassende und störende Erscheinung des Coulissenpersonals in den Seitenf. s. Theaterordnung und Coulissen, hinter den. (L. S.)

Ferdinand, geb. um 1809, Komiker des Theaters St. Antoine; man hält ihn für doppelt so alt, als er ist, so sehr weiß er sich in alten und carrikirten Rollen zu verstellen. Ehe er nach Paris kam, spielte er in der Provinz; dann zeichnete er sich in den Rollen Massurier's aus. Die Ge=

schicklichkeit, mit welcher er unlängst die Cachucha auf Stelzen tanzte, kann einen Begriff von dem Applaus geben, der ihm unter den Buckeln des Polichinelle-Vampyr zu Theil wurde. Seine Gewandheit ist bewundernswürdig, und namentlich besitzt er ein großes Talent darin, lebende Originale zu copiren. Er ist bei seinem Publikum so beliebt, daß es stets lacht, so wie er nur auftritt. F. ist nicht nur ein tüchtiger und unterhaltender Schausp., sondern auch ein recht braver Maler, und dennoch hat er nie einen Lehrer in der Malerei gehabt. (A.)

Ferdinand (Orden des heil.), Ferdinand IV., König von Neapel, stiftetete 1800 diesen Ritterorden und weihete ihn dem h. F., König von Castilien. Der Orden besteht aus Großkreuzen, Comthuren und Rittern. Das Ordenszeichen ist ein aus 6 goldenen Strahlenbündeln und 6 dazwischen befindlichen silbernen Lilien gebildeter Stern, von einer Königskrone gedeckt. Auf der Vorderseite ist, auf goldenem Grunde, das Bild des h. F. in königl. Kleidung, ein bloßes Schwert in der Rechten, einen Lorbeerkranz in der Linken haltend. Umher stehen in einem dunkelblauen Zirkel mit goldenen Buchstaben die Worte: Fidei et merito. Auf der Rückseite: Ferd. IV. Inst. Anno 1800 auf einer goldenen Zirkelfläche. — Die Großkreuze tragen das Ordenszeichen an einem breiten, dunkelblauen Bande mit rother Einfassung von der rechten Schulter nach der linken Hüfte und dabei auf der linken Brust einen Stern, ganz der Vorderseite des Kreuzes gleich. Das Festkleid besteht in Rock, Weste und Beinkleid von Drapd'or, weißen seidenen Strümpfen mit goldgestickten Zwickeln und einem runden, an einer Seite aufgeschlagenen, mit Gold besetzten, mit einer rothseidenen Cocarde und 2 rothen und einer blauen Feder geschmückten Hute. Der Mantel ist von blauem Moor mit goldgestickten Lilien und der Chiffer F abwechselnd besäet, mit weißen Taffet und Hermelinstreifen gefüttert und mit 2 langen Schnüren von Gold und blau und rother Seide zum Zubinden versehen. Das Degengehenk ist auch von blauem Moor mit rothen Streifen am Rande und gestickt wie der Mantel. Die Glieder der goldenen Halskette bestehen abwechselnd aus der Königskrone, dem Scepter und dem Buchstaben F. — Die Commandeurs tragen das Ordenszeichen um den Hals, und die Ritter dasselbe, aber kleiner, im Knopfloche. (B. N.)

Fermate (Musik), Stillstand, Ruhepunkt; eine Unterbrechung der rhytmischen Bewegung, welche durch das Aushaltungszeichen (𝄐) bezeichnet wird. Die F. kommt meist am Ende einer musik. Periode auf der letzten oder vorletzten Note derselben vor; doch kann sie auch inmitten derselben ange=

bracht sein, da diese plötzlichen Ruhepunkte oft besonders geeignet sind, Staunen, Schreck, Ermattung oder den höchsten Grad der Affecte anzudeuten. Die Anbringung der F. ist Sache des Geschmackes, und Regeln darüber sind durchaus unhaltbar. — Im Vortrage der F. haben wir hier besonders die Singstimme zu betrachten; man begnügt sich häufig nicht damit, die F. einfach auszuführen, sondern man schmückt dieselbe oft mit ausgedehnten Verzierungen (s. Cadenz). Soll aber die F. die oben angedeuteten Gemüthszustände ausdrücken, so ist die Verzierung ganz undramatisch, ja oft sogar unsinnig. Diese verzierte F. kommt übrigens nicht selten am Schlusse der Arien vor und heißt dann Finalcadenz. Hier muß sie durchaus dem Charakter des Tonstücks angemessen sein, ja die höchste Steigerung desselben ausdrücken. Diese F. ist der Probierstein der Geschicklichkeit und Gewandtheit, denn es erfordert einen hohen Grad von Kunstfertigkeit von Seiten des Ausführenden — dessen Willkühr hier die F. meist überlassen ist — dieselbe zum Culminationspunkte des vollendeten Musikstückes zu machen. (7.)

Ferrara (Theaterstat.), Hauptstadt der gleichnamigen Delegation im Kirchenstaate, am Po gelegen, mit 25,000 Einw. — F. hat eines der schönsten Schauspielhäuser in Italien, doch sind die künstler. Productionen in demselben selten von Bedeutung. Die in F. vorhandenen 40 Klöster machen es erklärlich, daß die Theaterzustände nicht besonders blühend sein können.

Ferrēīra (Antonio), geb. 1528 zu Lissabon, st. 1569. Schrieb außer Elegieen, Episteln, Oden und Epigrammen, auch mehrere Dramen, die ihn vorzüglich berühmt machten. Hierunter einige Lustspiele und die Tragödie: Ines de Castro, welche zu den besten Trauerspielen der Portugiesen gehört. (M.)

Ferri (Baldassaro), geb. zu Perugia um 1670, war von edler Abkunft und widmete sich aus Neigung der Kunst. Als Sänger fungirte er an fast allen großen Theatern Italiens und seine Stimme soll die schönste, umfangreichste und süßeste der Welt gewesen sein. Seine Triumphe grenzen ans Fabelhafte: nach jeder Vorstellung pflegten die entzückten Hörer seinen Wagen mit Rosen und Kränzen zu füllen, in mehreren Städten zog ihm die Elite der Gesellschaft meilenweit entgegen und empfing ihn glänzender als einen Fürsten, die kostbarsten Präsente empfing er offen und anonym und nach seinem Tode wetteiferten alle Dichter, ihn zu verherrlichen; eine Denkmünze wurde auf ihn geprägt, die auf der einen Seite sein lorbeerbekränztes Brustbild, auf der andern einen sterbenden Schwan enthält, mit der Umschrift: Qui fecit mirabilia multa? Sonst ist von F.s Lebensumständen nichts bekannt. (3.)

Fertigkeit, die durch Uebung zu einem hohen Grade der Vollkommenheit ausgebildete Fähigkeit. Es ist nicht das Höchste für einen Künstler, in seiner Kunst bloß fertig zu sein, insofern hierbei oft das geistige Element, die poetische Durchdringung und Auffassung zurücktritt, ja sich nicht selten in einen bloß materiellen Glanz verliert. Ein bloß fertiger Sänger z. B. kann wohl darauf Anspruch machen, anerkannt, selbst bewundert zu werden, aber es fehlt das geistige Band, welches sich zwischen ihm und den Zuhörern schlingen soll. Leider fühlt man sich in unsrer Epoche der überhandnehmenden Virtuosität bei zunehmendem Mangel an schöpferischer Kraft nur allzusehr geneigt, die Leistungen der bloßen durch Uebung erlangten F. für wirkliche Kunstleistungen anzusehen. Damit soll aber keineswegs gesagt sein, daß ein Künstler nicht dahin zu streben habe, durch fortgesetzte Uebung zu einem ihm nur immer möglichen Grade von F. und zur möglichsten Ausbildung der ihm zu Gebote stehenden materiellen Mittel zu gelangen. (H. M.)

Ferville (Charles), geb. um 1790, begann seine theatral. Laufbahn in der Provinz, ist aber lange Zeit schon Mitglied des Gymnase dramatique, einer der besten Schausp. von Paris und eine der wichtigsten Stützen des genannten Theaters. Als das Odéon unter Harel's Leitung das 2. Théâtre français war, ging F. zu demselben über und auch dort wieder zeichnete er sich durch seine pikante Laune, seine glückliche Originalität, seine große Sicherheit aus; als aber das Odéon geschlossen wurde, kehrte er zum Gymnase dramatique zurück. Fast alle Rollen, die er giebt, werden durch ihn ausgezeichnet, und besonders alte Militairs giebt er mit so verschiedenartiger Nüancirung, daß man durch seine Bilder einen ganzen Marschallsaal schmücken könnte, ohne Gefahr, eines dem andern für zu ähnlich erklärt zu sehen. (A.)

Fes, 1) (Gard.), ein rothes, eng anliegendes Käppchen, in der Mitte mit einer langen und dicken, schwarzen oder blauen Quaste versehen, Tracht der Türken, Albanesen, Griechen ꝛc. Umwunden mit Tüchern und Zierrathen wird das F. zum Turban (s. d.). 2) (Musik), das durch ein b um ½ Ton erniedrigte f, die 5. Stufe unserer diatonisch-chromatischen Tonfolge; wird als Grundton einer eigenen Tonart nicht gebraucht. (— 7.)

Fesca (Fried. Ernst), geb. zu Magdeburg 1789, erhielt von seinen musikal. gebildeten Eltern den ersten praktischen Unterricht und studierte später die Musik unter Zachariä und Pitterlin in Magdeburg und A. E. Müller in Leipzig. Hier wurde er 1805 Mitglied des Theaterorchesters, ging 1806 in gleicher Eigenschaft nach Oldenburg und 1808 nach Kassel, wo er bis 1813 blieb. Nach kurzem Aufenthalt in

Wien wurde F. als Conzertmeister nach Karlsruhe berufen, wo er 1826 starb. F. gehört zu den trefflichsten Instrumentalcomponisten und seine Quartette 2c. sichern ihm die Unsterblichkeit, auch als Violinvirtuose war er höchst achtungswerth. Für die Bühne schrieb er nur 2 Opern: Cantemire und Omar und Ceila, die leider sehr bald von der Bühne verschwunden sind, obschon besonders die erstere allgemeine Anerkennung und großen Beifall erhielt. (3.)

Festons (Decorationswes.), natürliche oder künstliche Behänge von Blumen, Laubwerk, Früchten, (Blumen=Laub=Frucht=Schnüre) oder andern Gegenständen der Kunst oder Natur zur Verzierung der Gebäude. Die F. werden entweder in Stein, Gyps 2c. nachgeahmt oder wirklich aufgehangen, wobei sie, an beiden Enden befestigt, bogenförmig herabhängen. Die F., die schon bei den Griechen und Römern als Verzierungen bei festlichen Gelegenheiten (auch überhaupt zur Verzierung von Bauwerken) üblich waren, werden noch heute in gleichem Sinne angewendet. (B.)

Festspiel (Theaterwes.), bei festlichen Gelegenheiten, welche die allgemeine Theilnahme anregten, war es besonders in der letzten Hälfte des vor. Jahrh.s Sitte, durch die Darstellung eines F.s eben so wohl die Veranlassung zu ehren, als auch das Publikum anzuziehen. Jede Bühne hatte ihre F.e für alle möglichen Gelegenheiten in Bereitschaft: der Geburtstag des Landesherrn, Vermählungen, Durchreisen hoher Personen u. s. w. wurden gefeiert und unter diesem Vorwande die Neugier des Publikums ausgebeutet. In der Zeit pomphafter Allegorien, süßflötender Schäfer und erstaunlicher Devotion der Herren Principale war das F. stets eine willkommene Gelegenheit, die allersubmissteste Ergebenheit der Schauspieltruppe für den Landesherren und die zärtlichste Aufmerksamkeit für das Publikum an den Tag zu legen. Auch im Anfange dieses Jahrh.s bis um 1814 waren sie an der Tagesordnung, sind aber seit dieser Zeit immer mehr und mehr aus der Mode gekommen; Kotzebue's: Kosak und Freiwilliger und ähnliche Producte scheinen den Schluß gemacht zu haben. Doch giebt es dergl., die sich zu einem abgeschlossen poetischen Werth steigern von Schiller und Goethe, z. B. die Huldigung der Künste. In neuester Zeit hat A. Cosmar einen glücklichen Versuch gemacht, durch das Dramatisiren einer Anekdote den Geburtstag des Herrschers zu ehren; doch gehört dieses mehr in die Categorie der Gelegenheitsstücke (s. d.). Gewöhnliche F.e bewegen sich meist in alleg. Form, oder die sämmtlichen Mitglieder der Bühne erscheinen selbstthätig als solche. Im erstern Falle darf es nicht an Tempeln, Opferaltären, Büsten, Guirlanden, Transparenten, schwebenden Engeln und bengalischem Feuer feh=

len. Die Stände werden personificirt, die 9 Musen redend eingeführt, einige Genien des Vaterlandes, des Glücks u. s. w., halten Reden, der Chor stimmt ein, ein Tanz schließt sich an, Pauken und Trompeten ertönen und das F. endet zu allgemeiner Zufriedenheit. Im 2. Falle, was wohl bei Jubiläen verdienter Künstler zu geschehen pflegt, erscheint das ganze darstellende Personal der Bühne in festlicher Kleidung mit Blumen geschmückt, von den künstler. Vorständen werden Reden gehalten, Gesang schließt sich der Feier an und dem Publikum wird Gelegenheit gegeben, auch seinen Antheil an dem Vorgange auszusprechen. So wurde das Jubiläum des Werdy'schen Künstlerpaares in Dresden, Beschort's und Unzelmann's in Berlin gefeiert. Nicht ganz den Charakter des F.s, aber doch den der würdigen glanzvollen Feier trug die Anordnung der berliner Hofbühne am Geburtstage des verstorbenen Königs. Alle Kräfte des Theaters vereinigten sich hier zu einem imposanten Ganzen. Der von Spontini componirte Festmarsch, ausgeführt von mehrern hundert Musikern, leitete eine Festrede ein, die von einem der ersten Künstler gesprochen wurde. Der Volksgesang Borussia in massenhafter Ausführung gab dem Ganzen die tief=nationale Bedeutung. (L. S.)

Fête (Techn.), Kunstausdruck des franz. Theaters. Märsche, Tänze, Aufzüge, Combats u. s. w., wenn sie in Opern vorkommen, bezeichnet man mit dem Namen F. Die Spiele der Gladiatoren in der Vestalin, die Furientänze in der Armide, der Traum im Rothkäppchen, sind F. Das deutsche Theater kennt die Fêtes unter den Namen Divertissement. (L.)

Fetis (Franz Joseph), geb. 1740 zu Mons. Seinem Vater, einem dortigen Organisten, verdankte er den ersten Unterricht in der Musik und machte im Theoretischen und Praktischen so rasche Fortschritte, daß er schon im 9. Jahre die Stelle eines Organisten versehen konnte; 1800 ging F. nach Paris, ward Zögling des Conservatoriums und Bojeldieu sein vorzüglichster Lehrer. Mit deutscher und ital. Musik wurde er auf einer Kunstreise 1801—1803 bekannt. Nach Paris zurückgekehrt, gab er daselbst Unterricht und beschäftigte sich mit gründlichen Untersuchungen über die Geschichte der Musik. Diesen Studien war eine 1806 geschlossene reiche Heirath sehr förderlich und F. widmete sich ihnen nun ausschließlich. Unverschuldet büßte er 1811 das Vermögen seiner Frau ein, verließ Paris und lebte bis 1813 in einer einsamen Gegend in den Ardennen. Dann ward er Organist an der St. Peterskirche zu Douai und Professor an der dortigen Musikschule. 1818 kehrte er nach Paris zurück, wo er als Professor am Conservatorium seiner neuen Unterrichtsmethode

allgemeinen Eingang verschaffte und durch die von ihm herausgegebene Revue musicale (1827) der Begründer der ersten musikal. Zeitschrift in Frankreich ward. Mehrere theoretische Arbeiten erweiterten seinen Ruf und seinen Wirkungskreis. Durch historische Concerte, die in Frankreich großen Beifall fanden und auch in England und Deutschland nachgeahmt wurden, suchte er den Entwickelungsgang der Musik zu veranschaulichen. Großen Beifall fanden auch die musik. Vorlesungen. 1833 ging F. als Capellmeister des Königs und Director des Conservatoriums nach Brüssel, wo er sich noch befindet. So ausgezeichnet F. als Theoretiker ist, haben seine Compositionen doch nur getheilten Beifall gefunden. Außer mehrern Symphonien, Messen und Cantaten hat er auch 7 Opern geschrieben: l'amant et le mari; les soeurs jumelles; Maria Stuart en Ecosse; le bourgeois de Reims; la viseille und le mannequin de Bergame. Keine dieser Opern hat jedoch große Sensation gemacht und sich lange auf der Bühne erhalten können. (Dg.)

Feuer. 1) Von dem dem Schausp. inwohnenden und während der Darstellung anzuwendenden F. ist hier die Rede, als ein nothwendiges Requisit jeder Rolle, sie schwebe in den Regionen höchster Leidenschaft, oder bewege sich in dem Kreise der Mäßigung, Ruhe, selbst des Phlegma's; von dem Kunstf., das als erhöhter Grad der Lebendigkeit des Gefühls und der Einbildungskraft, durch die Adern des Schausp.s läuft, durch die Augen blitzt, den Bewegungen eine graziöse Behendigkeit mittheilt und durch seine belebende Wärme so auf die Zuschauer wirkt, daß es gleichsam als geistiges Fludium aus der Seele in die Seelen dringt. Einigen Schausp.n ist dieses F. angeboren und durchläuft und beseelt fast bewußtlos in richtigem, harmonischem Ebenmaße alle Nüancen ihrer Rolle; andere borgen, wie der Mond von der Sonne, Strahlen und Wärme erst von den Worten des Dichters; Beide erreichen denselben Zweck, wenn sie den richtigen Höhepunkt treffen, und die Schranken der Besonnenheit und Geistesgegenwart nicht überschreiten. Denn Zügellosigkeit des über die Grenzen des Wahren und Schönen hinauslaufenden F.s bringt auf das Publikum eine entgegengesetzte Wirkung hervor, erzeugt Frost statt Wärme, zerstört, statt zu beleben. Um sich vor dieser Klippe zu bewahren, sichern angeborner Tact, Geschmack und Studium. 2) (Alleg.), s. Elemente. 3) (Techn.), als Darstellung, wie beim Abbrennen eines Hauses, an einem Scheiterhaufen, im Kamine u. s. w. In dem Art. Beleuchtung (Bd. I. S. 274) ist eine Art des Abbrennens eines Decorationsgegenstandes angegeben *). Es

*) Es muß hier bemerkt werden, daß für die Brauchbarkeit des dort angegebenen Verfahrens die mehr als 20jährige Anwendung eiser-

läßt sich indessen ein solches F. auch durch die Malerei darstellen, wobei die lodernden Flammen, die Rauch= und F.=Säulen genau dem brennenden Gegenstande angepaßt werden können. Grelle Beleuchtung hinter der brennenden Decoration, Pfannen mit Spiritus oder mit Terpentin 2c. gefüllt, hinter den transparenten Stellen derselben geben dabei dem F. Belebung und Beweglichkeit und die Beleuchtung der Scene mit rothen Schirmen vor den Lampen, die durch Beleuchtungskasten noch verstärkt werden kann, giebt dem ganzen Bilde den Charakter möglichster Naturtreue. Selbst das allmählige Anwachsen und Fortschreiten eines F.s läßt sich an der Decoration dadurch versinnlichen, daß dieselbe hin und wieder mit Klappen (leicht herunter zu lassenden einzelnen Leinwandstücken) versehen ist; sind dieselben aufgezogen, so stellt die Decoration ein Haus, Schloß 2c. in seiner natürlichen Gestalt dar, sind sie herabgelassen, so ist dasselbe Gebäude im brennenden oder durch das Feuer bereits zerstörten Zustande dargestellt; je nachdem nun diese Klappen allmählig heruntergelassen werden, tritt das Bild der Zerstörung deutlich hervor. — Hülfsmittel zur Nachahmung von Flammen sind F.=Säcke (mit Flammen bemalte Leinwandbahnen, die auf Walzen laufen) F.=Wellen, F.=Räder und einzelne transparente Flammen, die entweder in die Decoration eingesetzt, oder als Versetzstücke angebracht werden können. — Ueber das durch ein Gewitter entstehende F. s. Blitz und Einschlag. — F. auf einem Altare, an einem Scheiterhaufen, im Kamin 2c. wird entweder durch eine passende transparente Flamme blos angedeutet, oder nach dem Bedürfnisse durch eine eiserne mit Spiritus oder sonstigem Brennmaterial gefüllte Pfanne hervorgebracht. — Daß alle diese Vorrichtungen mit der größten Sorgfalt und Vorsicht gehandhabt werden müssen, versteht sich von selbst, da sonst das Feuer leicht als verheerendes Element sich des ganzen Theaters bemächtigen kann. Ueber dieses Unglück s. Brand des Theaters. (Z. F. u. B.)

Feuerboden (Techn.), eine Gallerie zum Aufstellen der Löschapparate und zum Aufenthalt der Feuerwache während der Vorstellung. Sie zieht sich an beiden Seiten des Hauses in der ganzen Länge der Bühne unterhalb des Schnürbodens dicht an der Mauer hin und gestattet daher, selbst bei

---

ner Pfannen, in denen mit Terpentin getränktes Werg brennt, auf der Berliner Hofbühne spricht, obschon „in jüngster Zeit irgendwo" behauptet wurde, daß bei einer solchen Vorrichtung das ganze Theatergebäude vollständig in Feuer aufgehen müsse. In Lodoiska, Käthchen von Heilbronn, Ferdinand Cortez 2c. wird in Berlin diese Vorrichtung dauernd angewendet.

schon vorhandener Gefahr, noch eine freie Bewegung. Höchst tadelnswerth ist es, daß der F. zuweilen mit zum Dirigiren des Decorationswesens benutzt, oft sogar mit Gegenständen, die zu demselben gehören, angefüllt wird; eben so tadelnswerth ist es, dem Dienstpersonale, wie es hin und wieder geschieht, zu gestatten, vom F. aus der Vorstellung zuzusehen. Nur wenn der F. ganz und ausschließlich seiner Bestimmung überlassen wird, vermag er den bezweckten Nutzen bei einer möglichen Gefahr zu gewähren.

Feuergewehre (Requis.). Alle Pulverwaffen, die nicht zum s. g. groben Geschütze gehören und von einem Einzelnen gehandhabt werden können; dahin gehören: die Büchse, der Carabiner, der Haken und Doppelhaken, die Flinte, Pistolen rc. (s. d. einzelnen Art.).

Feuerwache (Techn.). Personen, die entweder von der städtischen Behörde oder von der Theaterdirection angestellt sind, um jedes Vorkommen des Feuers auf der Bühne zu beaufsichtigen, der Gefahr zu steuern und ihr im Nothfalle zuerst die Stirne zu bieten. Die F. ist nicht allein zur Gegenwart in jeder Vorstellung verpflichtet, sondern nach dem Schlusse derselben muß sie auch das ganze Haus mehrmals durchwandern und nach einer Feuer-Production die ganze Nacht im Theater weilen. Vergl. Castellan. (R. B.)

Feuerwerk. Leider ein Spuk, der noch immer einen wesentlichen Theil des Schaugepränges aller Bühnen bildet, die Oper, Ballet und Melodrama geben. Ganz abgesehen von der Gefährlichkeit dieser Spielerei, obgleich eben diese Gefährlichkeit von Vielen geleugnet und auf die in der That merkwürdige Thatsache hingewiesen wird, daß noch nie ein Theater in Folge eines darin abgebrannten F.s eingeäschert worden sei, ist das Rohe und Kindische dieses Ausschmuckungsmittels zu deutlich, als daß man sich die Mühe zu geben brauchte, Beweise dagegen aufzustellen. Doch haben F.e nun einmal das Bürgerrecht auf der Bühne erlangt und was würde ein Sonntagspublikum dazu sagen, wenn Don Juan einmal ohne Feuerregen in die Hölle fahren, oder Faust nicht recht sichtbar den Vorschmack höllischer Qualen empfinden wollte. Die Anwendung des F.s möglichst unschädlich zu machen, muß zunächst das Bestreben der damit Beauftragten sein. Sämmtliche F.s-Körper dürfen nicht im Theatergebäude aufbewahrt oder angefertigt werden; zu ihrer Vertheilung, Befestigung und Verbindung mit Stoppinen (Leitwürste) muß der Nachmittag vor der Vorstellung benutzt werden, so daß die Arbeit vollständig beendet ist, wenn die Lampen zur Vorstellung angezündet werden. Beim Abbrennen, das nur ein Sachverständiger leiten soll, und nach der

Beendigung des F.s müssen sämmtliche Löschgeräthschaften der Bühne bemannt, und Leute mit nassen Besen, Tüchern u. s. w. auf allen Punkten aufgestellt sein, wohin die F.s-Körper sprühen. Der sogenannte Feuerregen besteht aus einer Reihe Raketenhülsen mit Schwärmersatz gefüllt, die an einen Beleuchtungsrahmen gebunden und zwischen den Soffitten aufgehängt werden; durch Stoppinen verbunden, erfolgt die Entzündung am besten gleichzeitig von beiden Seiten. Die Beleuchtungsrahmen zwischen der ersten Soffitte und der Prosceniumsdraperie aufzuhängen, ist nicht rathsam, weil gewöhnlich gleich nach einem Feuerregen, oder selbst noch während desselben der Vorhang fällt; der entstehende starke Luftzug also sowohl wie die Nähe der großen Leinwandfläche leicht gefährlich werden kann. Im Gegentheil thut man besser, ihn weiter zurück anzubringen, wobei indessen immer noch zu bedenken ist, daß die Versenkung, wenn diese überhaupt gebraucht wird, hinter dem Sprühbereich der F.s-Körper sich befindet. Dem Anfertiger ist anzuempfehlen, daß die Entzündung nicht mit zu starkem Knall oder heftigem Geknatter erfolge. Das Werfen von Leuchtkugeln bei Belagerungen, Stürmen u. s. w. ist mit großer Vorsicht zu handhaben und müssen, wenn es gefahrlos geschehen soll, auf den Schnürboden, Feuerboden, Gallerien oder wie diese Communicationsmittel bei den verschiedenen Bühnen genannt werden mögen, Mannschaften mit Löschgeräthschaften, Haken und scharfen Instrumenten an langen Stangen aufgestellt sein. Brennende Namenszüge, flammende Tempel und dergl. sucht man gewöhnlich durch Brillantfeuer darzustellen. In neuester Zeit hat man mit Erfolg Gas dazu angewandt, das aus Vorrichtungen von Eisenblech strömt, in welches die beabsichtigten Namen, Arabesken, Sterne mit kleinen Löchern eingeschlagen sind. — Soll, wie z. B. im Vielwisser ein F. hinter den Coulissen angedeutet werden, so löst man Kanonenschläge oder andere plötzlich detonirende F.s-Körper und erhellt gleich darauf mit Blitzfackeln oder Gasströmungen die Coulissen. Ueber die Vorsichtsmaßregeln nach einem F., siehe Brand der Theater, Castellan, Feuerwache u. s. w. (L. S.)

Feydeau (Théâre, Theaterstat.). Name eines Theaters 2. Ranges zu Paris (s. d.)

F f (Mus.). Abbreviatur für Fortepiano.

F fa ut (Mus.) s. F.

Fiala. 1) (Carl Johannes), geb. zu Wien 1746, debutirte 1765, war 1777 Mitglied der Seyler'schen Gesellschaft, ging 1778 zum strelitzer Theater und zu Anfang der 80r. Jahre als Regisseur des deutschen Theaters nach Petersburg, wo er 1793 starb. Er war in Helden- und Characterrollen der Liebling des Publikums. Nicht so geachtet war er als

Regisseur, ja man schrieb den Verfall und die nachherige Auflösung dieser Bühne seiner Nachlässigkeit und schlechten Leitung zu. Sein höchst ungeregeltes Leben, veranlaßte die falsche, durch Zeitblätter verbreitete und selbst in mehrern Jahrgängen des gothaischen Theaterkalenders sich befindende Nachricht, als sei er Hungers gestorben und todt auf der Straße gefunden worden. Diese Nachricht ward später, in Folge eines aus Petersburg eingegangenen Todtenattestes widerrufen. — 2) (Mad. F.) seine Gattin, die schon lange von ihm getrennt lebte, befand sich, als die Nachricht seines Todes einlief, bei der Großmann'schen Gesellschaft. Sie war eine damals sehr hochgeschätzte und wegen ihrer Schönheit berühmte Schauspielerin, die besonders in den Rollen einer Minna von Barnhelm, Emilia Galotti, Mariana in der Gotterschen Ariadne, Ophelia rc. großes Aufsehen machte. Auch Schröder, der sie in Frankfurt a. M. sah, lobt ihr braves, natürliches Spiel. Im Fache der zärtlichen und komischen Mütter, zu dem sie später überging, und was sie als langjähriges Mitglied der hamburger Bühne spielte, zeichnete sie sich ebenfalls ehrenvoll aus. (Z. F.)

Fiando (Teatro) eines der kleinsten aber besuchtesten Theater in Mailand (s. d.).

Fiano (Teatro) ein Marionetten-Th. in Rom (s. d.).

Fiasco (ital.: Flasche), ein Kunstausdruck der ital. Theater, welcher für die Bedeutung des Nichtgefallens eines dram. Werkes oder darstellenden Künstlers auch bei der deutschen, franz. und engl. Bühne sich eingebürgert hat. Im vollkommensten Gegensatze zu Furore (s. d.) braucht man das Wort für Alles, was den Wünschen, Hoffnungen oder Berechnungen bei neuen Stücken und Debutanten nicht entspricht. Auch sagt man von einer mißlungenen Theaterunternehmung: sie hat F. gemacht oder der Impressario hat F. gemacht. Das Wort ist so gebräuchlich in Italien, daß man oft im Parterre den Ruf: Olà, olà fiasco! hört, wenn dem Sänger auch nur die Stimme überschlägt oder ein Ton versagt. Ueber den eigentlichen Ursprung des Wortes in dieser Bedeutung, findet sich nirgends eine genaue und zuverlässige Notiz. (L. S.)

Fichtner, 1) (Karl), geb. zu Koburg 1805, betrat nach der sorgfältigsten Ausbildung in Wien die Bühne mit dem besten Erfolge und wurde Mitglied des Hofburgtheaters, wo er noch heute als Liebhaber und Bonvivant Liebling des Publikums ist. F. weiß mit besonderer Vollkommenheit den Ton der feinen Welt zu treffen und mit der äußersten Gewandtheit sich im Salon zu bewegen; daher ist das feine

Lustspiel, das Conversationsstück vorzugsweise die Sphäre seines Wirkens. Persönlichkeit und Organ sind seinem Rollenfache durchaus günstig. Gastspiele in Prag, Brünn, Pesth, Grätz, Leipzig, Hamburg u. s. w. haben seinen Ruf durch ganz Deutschland verbreitet. — 2) (Betty, geb. Koberwein) geb. zu Wien 1815, Gattin des Vor., wurde von ihrer talentvollen Mutter für die Bühne erzogen, die sie, noch sehr jung, mit so außerordentlichem Beifalle betrat, daß die Direction des Hofburgtheaters sie sofort zu fesseln suchte. Mit der reizendsten Persönlichkeit und dem klangvollsten Organe verbindet Mad. F. eine solche Lebendigkeit des Spiels, eine so tiefgeistige Auffassung ihrer Aufgaben und so viel liebenswürdige Munterkeit in allen Bewegungen, daß sich kaum eine Rivalin im Fache munterer und koketter Liebhaberinnen mit ihr messen kann. Auf den oben erwähnten Kunstreisen bewunderte man besonders das Zusammen- und Doppel-Spiel mit ihrem Gatten, als das Vollkommenste, was man seheu kann. (C. H.n.)

Fīdes (Alleg.), myth. Personification der Treue, bei den Römern in besondern Tempeln verehrt. Ihr Haupt ist mit einem weißen Tuche umwunden, wie das ihrer Priester. Auf Münzen ist sie symbolisch durch zwei verschlungene Hände, zwischen denen bisweilen Aehren, Mohnhäupte oder Mercurstäbe, ausgedrückt. Die Treue auf dem Schlachtfelde ist eine Matrone, die zwei neben ihr stehende Feldzeichen hält. (F. Fr.)

Fielding (Henry), geb. 1707 zu Sharpham-Park in Somersetshire von angesehenen Eltern, widmete sich früh den Studien der Rechte, mußte jedoch die Universität Leyden bald wieder verlassen, da es ihm an Mitteln gebrach. Er kehrte nach London zurück, wo er 1727 mit dem Lustspiel Love in several Masques seine Laufbahn als dram. Dichter begann. So ehrenvolle Auszeichnungen ihm auch gleich Anfangs zu Theil wurden, so war er in pecuniärer Hinsicht doch immer mit Sorgen geplagt. 1736 setzte ihn zwar eine reiche Heirath in eine sorgenfreie Lage, aber seine Mißachtung des Geldes und sein Hang zum Lebensgenusse führten ihn bald in die frühern drückenden Umstände zurück. Er schrieb im Ganzen 26 Bühnenstücke, die ihm einen der ersten Plätze in der Theatergeschichte seiner Nation sichern; besonders die Burlesken Tom Thumb und the mock Doctor verdienen classisch genannt zu werden; auch hat er mehrere wahrhaft classische Romane geschrieben. 1750 wurde F. Friedensrichter in Middlesex; seine zerrüttete Gesundheit gestattete ihm jedoch die Verwaltung dieses Amtes nicht lange. Um dieselbe wieder herzustellen, sollte er eine Reise nach Portugal machen, auf der er 1754 starb. Als Mensch war er höchst achtungswerth,

aber unglücklich, weil er dauernd mit ungünstigen Lebensverhältnissen zu kämpfen hatte. (R. B.)

Fiesco, eigentlich Giovanni Luigi de Fieschi, Graf von Lavagna, geb. 1524 oder 25. Andreas Doria hatte Genua eine den Umständen angemessene vortreffliche Verfassung gegeben, welche das Volk zufrieden stellte; nicht so einige Häupter des Adels, welche, wie die Fieschi und Grimaldi, zu der Partei der Welfen gehörten, während die Spinola und Doria an der Spitze der Ghibellinen standen. F., zu der Zeit der erste Bürger Genua's und eifersüchtig auf die Doria's, besonders auf Johann Doria, Andreas Doria's übermüthigen Neffen, stiftete nun, um sich zum Oberherrn zu machen, eine Verschwörung. Mit vieler Heimlichkeit wurden die Zurüstungen betrieben; die Verschwornen brachen am 1. Januar 1547 los und bemächtigten sich der Dorsina, des Orts, wo die Galeeren lagen; Alles gestaltete sich für die Verschwörer günstig; Gianettino Doria lag bereits mit vielen Stichen im Hafen ermordet, Andreas war entflohen, als F. um dem Freiheitsrufe der Galeerensclaven Einhalt zu thun, auf einem leichten Brette in eine Galeere springen wollte; aber das Brett schlug um und F. versank im Schlamme des Meers. Erst nach 4 Tagen fand man seinen Leichnam, den der Senat zu bestatten verbot. Mit ihrem Anführer hatten die Verschwornen Besinnung und Muth verloren; alle Verwandten und Anhänger F.s erlitten den Tod. — Durch Rousseau, der F. einen der merkwürdigsten Charaktere der Geschichte nannte, auf diesen großen Stoff hingewiesen, hat Schiller die Verschwörung F.s in einer berühmten Tragödie verarbeitet, welche 1784 in Mannheim zuerst zur Aufführung kam. Das Ganze wollte nicht sonderlich ansprechen, obgleich Einzelnheiten Bewunderung erregten. F. selbst ist in seiner edelmännischen, feinen, klugen und doch feurigen Haltung, in seinem Kampfe, ob er lieber Genua's erster Bürger oder überhaupt Genua's Erster sein will, gut durchgeführt. Doch ist seine Größe, mit der er selbst wie seine Umgebung prunkt, etwas hohl und selbst der Mohr thut mehr zum Fortschieben der Handlung als der Held F. Weil der Darsteller diese fast widersprechenden Elemente vereinen und mit einander ausgleichen muß, gehört F. zu den schwierigsten, wenn auch dankbaren, Leistungen des Schausp.s **Fleck** in Berlin und **Durand** in Weimar waren treffliche Darsteller F.s, in neuster Zeit haben Löwe in Wien und Becker in Frankfurt als F. besonders gefallen. (H. M.)

Figur. 1) Die Darstellungen der menschlichen Gestalt durch die Malerei und Bildnerei. Vergl. Statue. — 2) (Mus.) eine Gruppe von Noten oder Tönen, die um einen Hauptton herum gestellt ist, oder von einem Tone zum an=

dern gebildet ist; also ein Bruchstück der Melodie, die dabei in wechselnder Gestaltung, in verschiedenen Modulationen erscheint. Man unterscheidet besonders a) rhythmische F.en, wie Triolen, Quintolen u. s. w. die aus dem rhythmischen Bau des Tonstückes hervorgehen, b) melodische F.en wie der Vorschlag, Doppelschlag, Triller u. s. w.; c) harmonische F.en wie die Arpeggien u. v. a. Die F.en geben der Musik eine größere Beweglichkeit, ein höheres Leben, insofern sie die Hauptmomente in sanften Nuancen verbinden und verschmelzen. Aber sie heben auch, an unpassender Stelle oder im Uebermaß angewendet, (wie es häufig in der modernen Opernmusik der Fall ist) den Charakter des Grundgedankens auf und setzen an die Stelle der Einfachheit, in der das wahre Kunstwerk stets erscheinen soll, eine blendende aber inhaltleere Spielerei. Die F.en werden entweder von einer Stimme, oder wechselnd von verschiedenen Stimmen (wie in den Ensemblestücken und Finales) oder Instrumenten vorgetragen. Ihre Anwendung ist Sache des guten Geschmackes und läßt sich durch Regeln nicht festsetzen; in der passenden Wahl derselben offenbart sich eben so sehr das gründliche Studium des Componisten oder Sängers, als es sich zeigt, ob das Werk als freie und in sich vollendete Schöpfung aus der Seele geflossen, oder ob es ein Produkt der Berechnung ist, die überall nach Effecten sucht. Figurirte Musik ist demnach solche, wo die einfachen Grundgedanken mit F.en verziert sind. — 3) (Poetik und Rhetorik) die Form des Gedankens, durch welchen irgend ein Gegenstand dargestellt wird, gleichviel ob dieselbe einfach sich mit dem natürlichen Ausdrucke begnügt und also mit bloßer Deutlichkeit sich an den Verstand wendet, oder ob sie durch anschauliche Bilder zum Gefühle spricht und die Phantasie anregt. — 4) (Tanzk.) die vorgezeichnete Bewegung der Tanzenden. Symmetrie und Rundung, überhaupt Wohlgefälligkeit und dem Schönheitssinne entsprechende Gestaltung der Form sind unabweisliche Erfordernisse der Tanzf.en. Nach den mathematischen Grundsätzen, worauf sie basirt sind, stellen sich besonders folgende Tanzf.en heraus: 1) grade, die von einem angenommenen Punkte zum andern der Länge nach fortlaufen; 2) diametrale, die von der Spitze eines angenommenen Vierecks zu der andern Spitze quer durchgehen; 3) diagonale, die aus einem Winkel dieses Vierecks zu dem andern entferntesten Winkel desselben schräg hinüber gehen; 4) Zirkel-F.en, die sich in gleicher Entfernung um einen Punkt bewegen und 5) Schlangen-F.en, die aus gegeneinanderlaufenden, oder verschlungenen Bogen bestehen. Vergl. Choregraphie. (R. B.)

Figurant (Techn.), in der Bühnensprache entweder

ein Chortänzer, oder auch eine Person, die nur durch ihre Erscheinung während der Darstellung wirkt. In Doppel- und Verkleidungsrollen z. B. im Doppelgänger, Zwillingsbrüder von Angely u. s. w. wird häufig eine Person gebraucht, die das Publikum hinsichtlich der nöthigen räumlichen und äußerlichen Bedingung der Rolle täuschen soll. Man läßt z. B. den Darsteller der Rolle abgehen, dann den F.n, ihm in Figur, Kleidung und Benehmen möglichst ähnlich, wieder auftreten, als ob er etwas vergessen hätte; während nun der Darsteller sich entweder rasch umkleidet, oder sonst das Nöthige thut, bis er wieder auftreten kann, beschäftigt der F. das Publikum und bewirkt so die bedingte Täuschung. Auch in Fällen, wo lebensgefährliche oder große körperliche Gewandheit erfordernde Dinge von dem Schausp. verlangt werden, pflegt man den Darsteller durch einen F.n zu ersetzen, z. B. bei Flugwerken, Sprüngen u. s. w. — Am Allgemeinsten ist der Name F. für die Chortänzer des Ballets als Gegensatz zu den Solotänzern. Je nach der Größe der Bühne ist die Zahl der F.n sehr verschieden. Paris, Neapel und Berlin haben unstreitig das zahlreichste F.-Personal. Bei kleinen Bühnen übernimmt der Balletmeister die Ausbildung der gewandtesten Choristen für den Tanz, bei großen werden sie in eigenen Tanzschulen für ihren Beruf vorbereitet und ausgebildet. Ihre Bezahlung ist gewöhnlich sehr unbedeutend und leider ist dies der Grund, der die F.innen zwingt, auch anderweitigen Erwerb suchen zu müssen, während die Männer wohl im Stande sind, durch Tanzunterricht sich neben ihrem Dienste zu ernähren. Außer dem festen Gehalt sind sie auf Fournituren (s. d.) angewiesen, welche eben so wie das Spielgeld der Schausp. für jeden Abend gezahlt werden, wofür sie indessen Schuhe, Strümpfe, Kopfputz und dergl. selbst zu stellen haben. Der Balletmeister studirt die auszuführenden Tänze Aller zugleich ein; überhaupt wirken sie nie selbstständig, sondern geben nur das Eingelernte wieder. Sehr bezeichnend ist die Spottbenennung der franz. Bühne, welche diejenigen F.n, die wegen ihrer Unbedeutendheit und Schlechtheit immer zuhinterst gestellt werden, den Titel: Crêve-toile, (Gardinenverderber) beilegt, da sie oft hinten an die Decorationsgardinen anstoßen. Die F.innen nennt man daselbst bis zum Alter von 15—16 Jahren Ratten, von da ab heißen sie Tieger. (L. S.)

Figürlich, s, v. w. bildlich (s. Bild).

Figuron (Techn.), beim span. Theater das Fach der ersten Helden. Der standhafte Prinz, Sigismund im Leben ein Traum, Don Gutiere im Arzt seiner Ehre, Don Cäsar in Donna Diana gehören in das Fach der F.s Maiquez und Quérial waren zu ihrer Zeit berühmte F.s. (L. S.)

Filodrammatico (Teatro), ein Theater 3. Ranges in Mailand (s. d.)

Finale (Mus.). Der letzte vielstimmige Satz eines größern Musikstückes, wie einer Symphonie, Oper u. s. w. Das F. besteht aus den verschiedenartigsten Sätzen und bietet in der Form — für die es keine Regel giebt — die reichste Mannigfaltigkeit; es soll nicht allein der Grundidee des ganzen Tonwerkes entsprechen, sondern es soll sogar alle einzelnen Elemente und Bestandtheile dieser Grundidee sammeln und am Schlusse in einem concentrirten Bilde wiederholen, um dadurch den Totaleindruck des Tonwerkes zu beleben, zu erfrischen und zu verstärken. Ist diese Aufgabe schon in musik. Beziehung höchst schwierig, so wird sie es doppelt, weil eine dram. Handlung in dem F. fortschreiten und die verschiedenen Charaktere der Handelnden scharf festgehalten und getrennt und doch auch wieder in einem harmonischen Ganzen vereint werden müssen. Man denke nur an das unübertreffliche erste F. in Mozarts Don Juan, um die ganze Schwierigkeit eines solchen Musikstückes zu erkennen. Welch unendliche Verschiedenheit in den Charakteren, Situationen, Gefühlen und Eindrücken bietet hier das Drama! Und zu welch einem großartigen innigst zusammenhängenden Ganzen hat der Meister diese zum Theil widerstrebenden Elemente vereinigt! Das F. erheischt demnach die ganze Kraft des Componisten und sein Beruf zur dram. Composition offenbart sich nirgend deutlicher und glänzender. Erst seit 1750 ist das F. ein Bestandtheil der Oper geworden; Logroscino führte es, jedoch in sehr beschränkter Form, in die komische Oper ein; Piccini erweiterte und vervollkommnete diesen Versuch und fand allgemeine Nachahmung. Gewöhnlich schließt jeder Act einer Oper mit einem F., doch ist es nur im letzten Acte unerläßlich. (7.)

Fine (ital. Mus.), Ende, Schluß.

Fink (Wilhelm, als Pseudonyme: Gustav Edinhard), geb. 1770 zu Köthen, st. 1794. Schrieb außer andern poetischen Werken: „Die Verschwörung der Pazzi zu Florenz," Trauerspiel (Lpzg. 1791) u. a. m. (M)

Fioravanti (Valentin), geb. zu Rom um 1770, studirte am Conservatorium in Neapel und trat 1797 in Turin mit der Oper il furbo contro il furbo zuerst mit dem glücklichsten Erfolge als Componist auf. Bald folgten nun die Opern: il fabro parigino, capricciosa, i virtuosi ambulanti, i viaggiatori ridicoli, le cantatrice vilane u. m. a., die nicht allein in Italien, sondern auch in Frankreich und Deutschland die glänzendste Aufnahme fanden, 1816 wurde F. Capellmeister an der Peterskirche zu Rom und schrieb seitdem nichts mehr für die Bühne. F. ist einer der trefflichsten Re=

präsentanten der ältern ital. Schule; in seinen Opern liegt eine Fülle von Humor und natürlicher Laune; sie sind reich an Melodien und trefflichen Gedanken, der Styl ist leicht und anmuthig, aber alle seine Arbeiten sind gediegen und enthalten ächte schöne Musik. Seine Sängerinnen auf dem Lande werden noch lange eine Zierde des Repertoirs bleiben. 3.

Firmenich (J. M.), Dr. der Philosophie, geb. 1808 zu Köln a. Rhein. Ein bedeutendes Sprachtalent führte ihm die Kenntniß von 7 lebenden Sprachen außer den alten zu, so daß er sogar als Originaldichter in der engl. und neugriech. Sprache auftrat. Später begab er sich nach Rom, wo er durch sein Talent bei den Künstlerfesten thätig war und dafür den Künstlerorden, den Bajocco, erhielt; gegenwärtig lebt F. in Berlin. Schon 1832 schrieb F. ein Lustspiel in kölnischer Mundart, welches in Köln zur Aufführung kam, später sein Trauerspiel: Clotilde Montalvi, das in Düsseldorf (1838) Köln und Berlin, nicht überall mit gleichem Erfolge, dargestellt worden und jetzt auch gedruckt (Berlin, 1840) erschienen ist. (M.)

Firmin. 1) geb. zu Paris 1790, begann seine dram. Laufbahn am Theater der jungen Zöglinge in der rue Thionville, kam dann durch ein glückliches Ungefähr auf das Theater der Kaiserin, wo er durch eine Rolle die Aufmerksamkeit Napoleons gewann, der ihm die Pforten des Théâtre français eröffnete und ihn so den Triumphen entriß, welche er auf der Scene seiner ersten Erfolge feierte. Nachdem er sich später einige Zeit in den Provinzen aufgehalten hatte, kehrte er zu dem Théâtre français zurück, wo seine Routine und sein wohlgemäßigtes Feuer, sein warmes Gefühl und eine reizende Lebendigkeit ihm eine glänzende Stellung anwiesen, und oft ist ihm der Ruhm gezollt worden, daß durch ihn allein ein Stück gehalten wurde, indem das Publikum sagte, der Schausp. sei viel besser, als die Rolle. — 2) (Ferré Saint), geb. zu Toulouse 1797, war früher Schreiber, dann von 1813 bis 32 Soldat, wo er bis zum Grade eines Sergeant-Major emporstieg und trat dann in ein Handlungshaus ein. Jetzt erst wurde seine Neigung zur dram. Kunst so mächtig, daß er ihr nicht widerstehen konnte; er begann also seine Laufbahn auf dem kleinsten Theater zu Paris und arbeitete lange und mühsam, ehe er einen nur befriedigenden Erfolg erzielte. Am Gaîté- und Ambigue-Theater erst (1836 — 37) wurde das Publikum auf F. als einen trefflichen Charakterdarsteller aufmerksam und seitdem stieg er fortwährend in dessen Gunst. Am Theater de la Renaissance, für welches F. zuerst mit gewonnen wurde, eröffnete sich ihm ein schöner und würdiger Wirkungskreis, den er aber kaum betreten hatte, als ihn der Tod (März 1839) dahinraffte. Victor

Hugo nennt F. in einem Trostschreiben an dessen Gattin einen „unersetzlichen Schausp." (R. B.)

Fis (Mus.), das durch ein ♯ um ½ Ton erhöhte f, der 7. Ton der diatonisch-chromat. Tonleiter unseres Systems.

Fischer. Ein seit beinahe 2 Jahrh.en in der Geschichte der Musik berühmter Name. Für uns wird er erst um 1750 bedeutend, denn wir beginnen mit 1) (Ludwig) geb. 1745 zu Mainz, Bassist und der Ahnherr einer ganzen Generation von Sängern. Schon als Knabe sang F. in der churf. Kapelle zu Mainz, ging dann nach Mannheim, wo er unter Raffs Leitung den Gesang studirte und um 1765 auch daselbst die Bühne betrat. 1778 folgte er der Kapelle nach München, weilte daselbst jedoch nur kurze Zeit. Man berief ihn nach Wien, wo er bis 1783 am kais. Theater sang; dann ging er nach Paris, wo er außerordentliche Triumphe feierte, 1784 besuchte er Neapel, Rom, Florenz, Mailand, Venedig u. s. w. und fand daselbst eben so viel Ruhm als goldenen Lohn. Nach Deutschland zurückgekehrt, sang er 1788 in Berlin, wo er im folg. Jahre lebenslänglich angestellt wurde. Von hier aus unternahm er später noch mehrere Reisen nach London, so wie durch Deutschland und sein Ruf wurde dadurch zu einem wirklich europäischen. Von 1812 an zog er sich allmählich von der Bühne zurück, wurde 1815 pensionirt und starb 1825 in Berlin. F.s Stimme war vom seltensten Umfange, vom tiefen d bis zum eingestrichenen a von außerordentlicher Schönheit und Fülle. Sein Gesang war bei aller Kraft doch leicht, anmuthig und stets äußerst kunstgerecht und präcis. Dabei war er einer der trefflichsten Darsteller und älteren Kunstfreunden schwebt er noch stets als das Ideal eines dram. Sängers vor. — 2) (Barbara geb. Strasser), geb. zu Mannheim 1758, erhielt daselbst ihre musik. Ausbildung unter Giorgetti und begann ihre theatral. Laufbahn 1772; im folg. Jahre folgte sie einem Rufe nach Ludwigsburg, kehrte aber 1774 nach Mannheim zurück und folgte ebenfalls der Kapelle nach München, wo sie den Vor. heirathete und ihn nun auf seinen Reisen begleitete. 1789 wurde sie von einer Brustkrankheit befallen, die sie nöthigte, der Kunst zu entsagen. Sie war als Sängerin und Schauspielerin gleich sehr geschätzt. — 3) (Joseph), Sohn der Vor., geb. 1780 zu Wien. Den ersten Unterricht erhielt er von seinen Eltern, später zogen dieselben die tüchtigsten Meister dabei zu Rath. Wiewohl seine Stimme schon im 16. Jahre sich zum kräftigsten Basse gestaltet hatte, betrat er nach dem Willen des Vaters die Bühne doch erst 1801 zu Mannheim, wo die Erinnerung an seinen Vater ihm die freundlichste Aufnahme sicherte, die er dann auch durch seine Leistungen verdiente. 1804 folgte er einem Rufe an das

würtemberg. Hoftheater, wo er 2 Jahre blieb und zugleich die Opernregie führte. Dann trat er eine große Kunstreise an, ging zuerst nach Paris, hielt sich dann längere Zeit in Berlin und München auf und zog endlich nach Italien, wo er in allen großen Städten mit dem glänzendsten Erfolge sang. Zuletzt übernahm er die Theaterdirection in Palermo, gab sie aber bald wieder ab, entsagte der Kunst und lebte zurückgezogen zu Mannheim. F. besaß die herrlichsten Naturmittel und ein schönes Darstellungstalent, besonders chevalereske Rollen wie Don Juan, Figaro gab er mit der seltensten Vollkommenheit im Gesang und Spiel. Aber ein maßloser Künstlerstolz wohnte in seiner Brust, er insultirte bei der kleinsten Veranlassung Vorgesetzte, Collegen und Publikum, er erzwang dadurch die Lösung lebenslänglicher Verträge in Stuttgart und Berlin und zog sich unzählige Unannehmlichkeiten zu. Als Componist hat er sich in einigen Heften Lieder gezeigt. — 4) (Anna), Pflegetochter des Vor. s. Maraffa. — 5) (Louise) und 6) (Wilhelmine) Töchter von F. 1 und 2, geb. 1782 und 84, bildeten sich ebenfalls unter Leitung des Vaters zu Sängerinnen und wurden eine Zeitlang zu Deutschlands trefflichsten gezählt. Beide entsagten früh der Kunst, indem sie den Tempel Thaliens mit dem des Hymen vertauschten. — 7) (Anton) geb. zu Augsburg 1782, nicht verwandt mit den Vor., studirte in Wien und trat dann als Chorist bei dem Josephstädter Theater ein, ging 1800 zum Schikaneder'schen Theater über, wo er kleine Tenorparthieen sang und zugleich seine ersten Versuche in der Composition machte, der er sich bald gänzlich widmete und sich dadurch die 2. Kapellmeisterstelle erwarb. F. starb schon 1808 in Wien. Seine Opern: Lunarae, die Scheidewand, die Entlarvten, die arme Familie, der Blaubart, die beiden Geizigen, die Verwandlungen, das Singspiel auf dem Dache, das Hausgesinde u. m. a. sind nach franz. Mustern geschrieben, athmen Leichtigkeit und Anmuth und einen stets heitern Sinn; Singstimmen und Instrumente sind mit gleicher Sorgfalt behandelt und es ist zu bedauern, daß sie so bald fast gänzlich vom Repertoir verdrängt wurden. — 8) (Karl), geb. 1780 zu Schwoitzsch bei Breslau, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, der Pfarrer war, studirte in Halle die Rechtswissenschaft und widmete sich dann der Oekonomie. Die Kriegsereignisse von 1806 — 9 ruinirten ihn gänzlich und seine frühern musik. Kenntnisse, die er auch als Landmann mit Sorgfalt gepflegt, verschafften ihm ein dürftiges Engagement beim Theater in Breslau. Ludwig Devrient führte ihn von der Oper zum Schauspiele und er übernahm nun Väter- und Anstandsrollen mit dem besten Erfolge. Eine stattliche Figur,

sonores Organ, Fleiß und wissenschaftliche Bildung verschafften ihm eine ehrenvolle Stellung und über 30 Jahre den Beifall des breslauer Publikums, dem er stets treu blieb. Auch als dram. Dichter versuchte sich F. mit Glück; seine Dramen: Jacob Thau, Peter Wlast, das graue Kreuz, Flavius Authar und der Hummelfürst, theilweise nach Erzählungen bearbeitet, wurden in Breslau Kassenstücke, ohne sich jedoch anderwärts Bahn zu brechen; eben so die Possen: des Bauchredners Triumph und Ein Tag auf dem Breslauer Wollmarkt. Die beiden ersten Dramen erschienen 1829 in Breslau gedruckt. — 9) (Wilhelm), geb. um 1790 bei Freiberg im Erzgebirge; durch seinen Vater, einen Landschullehrer, von früher Jugend auf in der Musik unterrichtet, neigte sich F.s Sinn bald ganz zu derselben, und mit einer angenehmen Baritonstimme begabt, betrat er 1810 bei der Operngesellschaft von Joseph Seconda auf dem linkeschen Bade in Dresden die Bühne mit dem glücklichsten Erfolge, der hier sowohl als in Leipzig in dauernden Beifall sich verwandelte. 1817 ward F. bei dem Stadttheater in Leipzig als Baßbuffo und Chordirector engagirt, in welcher Stellung er, trotz mehrerer Anträge von bedeutenden Bühnen blieb bis sich die Unternehmung Küstners 1828 auflöste, worauf er in gleicher Eigenschaft ein Jahr lang in Magdeburg angestellt war. 1829 ward F. wieder bei dem neu organisirten Hoftheater in Leipzig als Regisseur der Oper und Chordirector engagirt, und als dieses sich nach 3 Jahren wieder auflöste, ging er 1832 in gleicher Eigenschaft nach Dresden, wo er gegenwärtig (Juli 1840) sich noch befindet. Da seine Thätigkeit als Regisseur und Chordirector gar sehr in Anspruch genommen ist, so tritt F. selten in bedeutenden Rollen auf, was um so mehr zu bedauern ist, als er mit einer gründlichen musik. Bildung eine treffliche Stimme, Gewandtheit im Vortrage und ein seltenes Darstellungstalent verbindet; in Leipzig gehörte F. zu den beliebtesten Mitgliedern und war sehr gern gesehen. Als Regisseur und Chordirector hat er sich die Achtung und Liebe seiner Collegen und Untergebenen erworben und die Präcision der Opernvorstellungen spricht am deutlichsten für seine Geschäftskenntniß und unermüdliche Thätigkeit. — 10) (August), geb. 1798 zu Oberbrobritzsch bei Freiberg im Erzgebirge, wurde vom Conrector F. (seinem Oheim) im Gesange unterrichtet. 1817 sah er die erste Oper, Joseph in Aegypten, und verließ bald darauf das Gymnasium, fest entschlossen, sich dem Theater zu widmen. Er ging nach Dessau und trat daselbst im Axur als Oberpriester, im Wasserträger als Daniel u. s. w. auf. Hier verheirathete er sich mit der jugendlichen Liebhaberin, Mad. Gerlach und wechselte dann mit verschiedenen Engagements, bis es ihm

1823 gelang in Wien aufzutreten. Nach seinem ersten Debut im Hoftheater: Sarastro ward er mit 1800 Fl. engagirt, und nahm nun zur weiteren Ausbildung Theil an Cicimarra's Gesangs-Unterricht. Er trat übrigens in der deutschen und ital. Oper zu gleicher Zeit auf. 1827 nahm F. ein Engagement nach Pesth an, wo ihm noch mehr Gelegenheit wurde, sein Talent geltend zu machen, kehrte jedoch 1829 zum Hofopern-theater in Wien zurück, wo er von nun an die ersten Bariton-Parthieen sang. 1830 folgte F. einem Rufe nach Darmstadt. Als aber das Theater dort bald nachher wieder geschlossen wurde, nahm F. ein Engagement bei dem königstädter Theater in Berlin an; doch reiste er vorher auf 3 Monate nach Paris zur deutschen Oper und sang dort 8 Mal den Don Juan, 6 Mal den Lysiart und 6 Mal den Rocco. Vom August 1830 ab befindet sich F. in Berlin und nahm 1837, von Spontini dazu aufgefordert, ein Engagement bei dem Hoftheater an. Seine Leistungen und seine treffliche Stimme und Gesangsmethode wurden vollkommen gerecht gewürdigt und wie sehr er den Leitern des Instituts und dem Publikum zugleich genügt, geht daraus hervor, daß man, nachdem sein Contract abgelaufen war, ein neues Engagement mit ihm abgeschlossen hat. — 11) (Karl) geb. zu Wien um 1800, betrat mit Beifall das Theater an der Wien um 1818, verheirathete sich daselbst 1825 mit der folg. und begleitete seine Gattin auf den unten erwähnten Kunstreisen. Gemeinschaftlich mit Röckel führte F. eine Zeitlang die Direction in Aachen (s. d.) und ist seit 1831 mit seiner Gattin in Karlsruhe engagirt. F. der früher Liebhaber und sonstige jugendliche Rollen spielte, ist jetzt in das Fach älterer besonders komischer Rollen übergegangen; auch übernimmt er kleine Parthieen in der Oper — 12) (Beatrix geb. Macher, genannt F.-Schwarzböck), geb. 1807 zu Temeswar in Ungarn, Gattin des Vor. Nach dem frühen Tode ihres Vaters heirathete ihre Mutter den Chordirector und Regisseur Schwarzböck, von dem Beatrix ihre musik. Bildung erhielt und dessen Namen sie annahm. Sie war anfangs Choristin am Theater an der Wien, versuchte sich schon 1823 mit dem glücklichsten Erfolge als Käthchen von Heilbronn und war darauf ein Jahr als Liebhaberin bei jenem Theater angestellt. 1824 erhielt sie durch Zufall eine kleine Singparthie, wodurch man zuerst auf ihre schöne Stimme aufmerksam wurde, die sie, unter der Leitung ihres nachherigen Gatten, nun mit Sorgfalt ausbildete und 1825 mit glänzendem Succeß als Emmeline in der Schweizerfamilie auftrat, worauf sie als Sängerin bei demselben Theater blieb. Bald nach ihrer Verheirathung (s. oben) gastirte Mad. F. mit großem Beifalle in Prag, Leipzig, Pesth, Preßburg und

Brünn, wo sie ein Engagement annahm, welches sie 1827 mit einer Anstellung am Kärthnerthortheater in Wien vertauschte. Mangel an Beschäftigung veranlaßte sie bald nachher, einem Rufe nach Aachen zu folgen, wo ihr Talent sich am glänzendsten entwickelte; sie nahm Theil an der unglücklichen Unternehmung in Paris (s. Aachen Band I pag. 2) und fand selbst in dieser Weltstadt die rühmlichste Anerkennung. Nach mehreren Gastspielen erhielt sie 1831 ein Engagement in Karlsruhe, in welchem sie sich noch (1840) befindet und von wo aus sie durch verschiedene Gastspiele an den bedeutendsten Bühnen Deutschlands, wie in Berlin, Frankfurt, Hamburg, Leipzig, Mannheim, München, Wien einen großen und verdienten Ruf erwarb; auch in London sang sie 1836 und 1840 mit glänzendem Erfolge. — Mad. F. verbindet mit der angenehmsten Persönlichkeit eine tüchtige musik. Bildung und ein schönes Darstellungstalent; ihren Stimmmitteln sagt die große ernste Oper am meisten zu, doch sang sie auch leichtere Partheien mit Beifall und Erfolg; die Vestalin, Donna Anna, Alice in Robert der Teufel, Fidelio, Lady Macbeth, Amazili in Cortez ꝛc. sind ihre vorzüglichsten Leistungen — 13) (Friedrich), geb. in Preßburg 1805, besuchte das dortige Knabenstift, wo Choräle, die die Schüler absingen mußten, den ersten musik. Keim in dem Knaben erweckten. Sein klangvoller Sopran leitete die Aufmerksamkeit des Organisten auf ihn und dieser nahm sich seiner Ausbildung an, er wurde Student und Musik war dabei der Hauptgegenstand seiner Muße. Stögers Operngesellschaft kam zu dieser Zeit nach Preßburg und obschon den Studiosen der Besuch des Theaters untersagt war, besuchte F. doch verkleidet die Zauberflöte; er wurde entdeckt und trug in stillem Hinbrüten die doppelte Strafe. Kaum war er aus dem Carcer befreit, als er die Kanzel mit der Bühne vertauschte; er begann als Chorist bei der Stöger'schen Gesellschaft, und ging dann als Bassist nach Oedenburg. 1829 wurde F. als Bassist beim Hofoperntheater in Wien engagirt, wo er 1830 die folg. heirathete. 1832 verließ er Wien, gastirte in Linz und Stuttgardt und wurde bald nachher in Frankfurt a. M. engagirt, wo er an Döblers Stelle trat. 1836 vertauschte er diese Anstellung mit einer ähnlichen in Braunschweig, wo er sich jetzt (1840) noch befindet. F. besitzt nebst einem männlich angenehmen Aeußern eine umfangreiche Stimme, deren Mäßigung aber in den höhern Corden noch Studium erfordert; sein ernster getragener Gesang ist in der Tiefe sonor und würdevoll, sein Melisma aber bedarf noch der Feile. Mit einer trefflichen musik. Bildung verbindet er Sicherheit der Technik; Spiel und Maske sind, besonders in chargirten Rollen, treffend. Partheien wie Osmin, Richard Boll,

Rocco, Sarastro, Jacob, auch Lysiart, Masseru, Caspar, Bertram, Mephisto, bezeichnen den Genre, in dem er besonders wirkt. — 14) (Caroline, geb. Achten, genannt F.-Achten), geb. zu Wien 1806, zeichnete sich schon in früher Jugend durch außerordentliche Stimmmittel aus, weshalb sie als Solistin für den Kirchengesang sehr gesucht war. 1827 betrat sie das Hofoperntheater in Wien als Rosa im blinden Harfner mit dem außerordentlichsten Erfolge, wurde sofort angestellt und der Beifall steigerte sich mit jeder ihrer Leistungen. 1830 vermählte sie sich mit dem Vor. 1831 machte sie ihre erste Kunstreise nach Pesth, wo sie gleiche Anerkennung wie in Wien fand. 1832 gastirte sie in Linz, Stuttgardt, Karlsruhe und Frankfurt a. M. mit dem größten Beifalle und nahm in letzterer Stadt Engagement, das sie 1836 mit einem vortheilhaftern in Braunschweig vertauschte. Zahlreiche Gastspiele an den bedeutendsten Bühnen Deutschlands fanden während dieser Zeit noch Statt. Bei Mad. F. vereint sich mit einer wahrhaft hehren äußern Schönheit und einer glockenreinen herrlichen Stimme ein sehr seltenes Darstellungstalent und inneres Feuer. Die Innigkeit, das Tiefempfundene, aus der innersten Seele Hervorquellende ihres Gesanges ist wahrhaft bezaubernd und wenn die theoretische Kritik an ihrem schöpferischen Vortrage hin und wieder Ausstellungen zu machen hat, so wird der unbefangene Zuhörer stets hingerissen. Aus der sehr großen Zahl ihrer trefflichen Leistungen heben wir vor Allem Alice im Robert, Anna im Don Juan, Pamina in der Zauberflöte, Myrrha im Opferfest, Valentine in den Hugenotten u. A. hervor. — 15) (Alexander), geb. in St. Petersburg 1813, studirte die schönen Wissenschaften in Leipzig seit 1832. Ein großer Kenner der dram. Literatur, aber damit sehr zurückhaltend; Mitherausgeber der Jahrbücher für Drama, Dramaturgie und Theater von Willkomm; Verfasser des umfangreichen Trauerspiels Mas'Aniello (Leipzig 1840), welches besonders in den Volksscenen große Kraft, oft Ueberkraft verräth, und Uebersetzer mehrerer Stücke von Shakespeare, in der kleinen Wigand'schen Shakespeareausgabe. (3. C. H. n. H. S. A. M.)

Fis dur (Mus.), eine der 24 Tonarten unseres Systems; das um ½ Ton erhöhete f (fis) ist ihr Grundton und ihre Vorzeichnung sind 6 Kreuze vor g, a, c, d, e und f, die dadurch in gis, ais u. s. w. verwandelt werden. Hohe Leidenschaftlichkeit, heldenmüthige Resignation und mühevolle Ueberwindung finden in dieser Tonart einen charakteristischen Ausdruck.

Fis fis oder Fisis (Mus.), der um 2 halbe Töne erhöhete Ton f; fällt mit g zusammen.

Fis moll (Mus.) eine der 24 Tonarten unseres Sy-

stems, fis ist ihr Grundton und sie hat 3 Kreuze vor f, g und c als Vorzeichnung. Zum Ausdrucke düsterer Stimmung ist diese Tonart besonders geeignet.

Fistel (Mus.) s. Kopfstimme. (7)

Flagge (Requis.) s. Fahne.

Flambeau (franz. Requis.) so v. w. Fackel (s. d.)

Flammeum (Gard.), ein gelber oder feuerrother Schleier, womit im alten Rom die Braut am Hochzeitstage verhüllt wurde.

Flammula (Requis.) s. Fahne.

Flaschenzug. Mechanische Vorrichtung, um große Lasten mit geringer Kraft zu heben. Von Archimedes in Syracus erfunden und den Alten schon unter dem Namen Polyspast bekannt, besteht der F. aus zwei starken Kloben (Flaschen), in welchen mehrere Rollen sich leicht auf polirten Stiften bewegen. Der obere dieser Kloben wird befestigt, der untere zunächst an die zu hebende oder zu senkende Last angebracht und nun durch ein Seil, welches wechselsweise über die Rollen beider Kloben läuft, die Hebung oder Senkung bewirkt. In der Theatermaschinerie wird der F. gewöhnlich bei Glorien (s. d.) angewendet, da eine langsame gemessene Bewegung bei dem großen Gewicht derselben am besten durch die Anwendung des F.s erreicht wird. (L. S.)

Flécheux (Dlle.), geb. zu Paris, ein junges Talente das plötzlich auf der Scene der großen Oper auftauchte und die Unterstützung vielversprechender Anlagen für sich hat. Sie hat bei ihrem ersten Erscheinen kein Geschrei der Bewunderung erweckt, wohl aber achtungswerthe Beweise der Ermuthigung; wenn es ihr jetzt auch noch an der Sicherheit mangelt, die sich nur durch die Zeit ergiebt, und an der Kühnheit, auf welche der vollendete Ruf stets baut, so hat sie doch eine klangvolle Stimme von schönem Umfange, und wenn sie irgend eine Verzierung nach ihrer eigenen Wahl wagt, so zeigt sie stets Mäßigung, gepaart mit Geschmack und Zartgefühl, Takt und Verstand. Das Publikum erwartet in naher Zukunft die Erfüllung der Erwartungen, zu denen ihr weiches und doch kräftiges Organ berechtigt. Schon jetzt macht sie ihren Lehrern alle Ehre, und die Oper darf hoffen, mit der Zeit an ihr eine Stütze zu gewinnen. (A.)

Fleck, 1) (Joh. Friedr. Ferdinand), geb. zu Breslau, wo sein Vater Rathsherr war, 1757. Er bezog 1776 die Universität zu Halle, um Theologie zu studieren, verließ jedoch dieselbe vor Vollendung der Studienjahre, da sein Vater während dieser Zeit starb, und er dadurch aller weitern Unterstützung beraubt ward, wohl aber vorzüglich aus einem unbezwinglichen Hange zum Theater. Er ging nach Leipzig und betrat hier zum ersten Male die Bühne, als

Baron Kreuzen in den abgedankten Officieren, und erregte gleich Anfangs Aufmerksamkeit durch die sichtbare Anlage zu feurigen und Charakterrollen. Im Mai 1779 ging er zu Ackermann und Schröder nach Hamburg und debutirte als Gloster im Lear. Man fand schon damals eine große Aehnlichkeit zwischen seinem und Reineckes Spiel und mit Recht, denn F. hatte sich allerdings diesen Künstler bei der Leipziger Bühne zum Muster genommen und sich nach ihm gebildet, wie jetzt bei der Hamburger, nach Schröder. F. ward 1781 Regisseur, ging aber schon 1783 zu Döbbelin nach Berlin, debutirte als Capacelli in: Natur und Liebe im Streit und gefiel außerordentlich, wurde 1786 Mitglied des berliner Nationaltheaters und 1790 Regisseur desselben, was er bis zu seinem 1801 erfolgten Tode blieb. — Die äußere Gestalt F.s war nicht die größte, aber eine von schönstem Ebenmaße, eine wahre Apollogestalt, die ein Paar eben so feurige als seelenvolle braune Augen, unter einer hohen, edlen, contemplativen Stirn wohnend, beleuchteten. Noch mehr als Alles dies, wirkte aber sein Organ, rein wie eine Glocke, und einer Modulation fähig, wovon nur Der eine Vorstellung sich zu machen im Stande ist, der es hörte. Gestalt und Organ waren geeignet, den tragischen Heros der Bühne in seiner höchsten Vollkommenheit durch ihn zu repräsentiren. Er war ein vollkommener Held, in und durch sich, und durfte daher keck auch sich nur immer selbst geben, mit seiner ihm inwohnenden poetischen Begeisterung, und das individuelle Charakterbild jedes seiner Helden stand, ohne besonderes künstler. Zuthun, wie aus Einem Gusse vor uns. Bewußtlos gab er sich der Schöpfung hin, und war augenblicklich in seiner Seele der Held selbst, den er darstellen sollte. „So war er Wallenstein“ heißt es in Z. Funcks Erinnerungen „von der Scheitel bis zur Sohle; aber mehr der geschichtliche, als der Schiller'sche. Es kümmerte den genialen F. wenig, eine Stelle, und hätte sie auch der Dichter mit tiefster Bedeutung dem Charakter zugesellt, mehr oder weniger fallen zu lassen, wenn sie seiner individuellen augenblicklichen Stimmung nicht anklang. Er ließ sich darin ganz gehen, und gab sich dem Momente preis, wie er ihn eben überraschte. Bei seiner Genialität durfte er Vieles wagen, denn der Erfolg, das stete Gelingen Eines und Desselben, heute so und morgen anders gegeben, machte ihn so kühn.“ So war er ein Götz, ein Carl Moor, ein Otto von Wittelsbach, ein Lear. — „In den Rollen eines Essex, Tancred, Ethelwolf war er bezaubernd — sagt Tieck im 3. Bande des Phantasus — am meisten als Infant Pedro in Ines de Castro. Sein Organ war so reich an vollen klaren Tönen in der Tiefe wie in der Höhe,

daß wahres Flötenspiel ihm in der Zärtlichkeit, Bitte und Hingebung zu Gebote stand, und ohne je in den knarrenden Baß zu fallen, der uns so oft unangenehm stört, war sein Ton in der Tiefe wie Metall klingend, konnte in verhaltener Wuth wie Donner rollen, und in losgelassener Leidenschaft mir dem Löwen brüllen. Der Tragiker, für den Shakespeare dichtete, muß viel von F.s Vortrag und Darstellung gehabt haben, denn diese wunderbaren Uebergänge, diese Interjectionen, dieses Anhalten, und dann den stürmenden Ton der Rede, so wie jene zwischengeworfenen naiven, ja an das Komische grenzenden Naturlaute und Nebengedanken, gab er so natürlich wahr, daß wir gerade diese Sonderbarkeit des Pathos zuerst verstanden. Viele der Schiller'schen Charaktere waren ganz für ihn gedichtet; aber der Triumph seiner Größe war sein Räuber Moor. Dieses titanenartige Geschöpf einer jungen und kühnen Imagination erhielt durch ihn solche furchtbare Wahrheit, die Wildheit war mit so rührender Zartheit gemischt, daß ohne Zweifel der Dichter bei diesem Anblicke selbst über seine Schöpfung hätte erstaunen müssen u. s. w." F. war nicht minder groß im bürgerlichen Drama, in Darstellung launiger und fein komischer Charaktere. Der Oberförster in den Jägern, der geadelte Kaufmann, der Jude Baruch in Dienstpflicht, und Einnehmer Trant in der Reise nach der Stadt, gehören ihm eigenthümlich. Seine Darstellung dieser und ähnlicher Rollen, war aus einem Guß und bildete ein Ganzes, wenn gleich die Form nicht immer ausgefüllt, zuweilen gesprengt war. Er trieb keine Marktschreiereien, heuchelte nicht, was er nicht empfand, und strebte keinem fremden Muster nach. Die Natur hatte Geist und Körper in ihm reichlich ausgestattet, er durfte sich ihr überlassen, und überließ sich ihr mit beispielloser Sicherheit. Er war bei seinen ersten Schritten auf der Bühne zu Hause und benahm sich auch so. — Um jedoch partheilos zu erscheinen, müssen wir zweier Fehler gedenken, die F. mit manchem seiner Collegen, theilte. Er beging nämlich nicht selten die Ungerechtigkeit, durch sein Spiel dem Publikum die Leere des Hauses fühlen zu lassen. Traurig ist es zu bekennen, aber wahr, daß in der Regel die Zahl der Zuschauer sein Spiel bestimmte, so daß es oft ungewiß war, ob man heute den großen oder kleinen F. zu sehen bekommen werde. Sein Spiel bei leerem Hause (was zum Glück nicht oft der Fall war, wenn sein Name auf dem Zettel stand), war dann so bedeutungslos, daß es selbst seine größten Verehrer in Mißmuth versetzte, und zum Hause hinaustrieb. — Aber auch außerdem, verlor er manchmal während des Spiels plötzlich die Laune, und mit ihr die Einsicht in seine Rolle, wenn er auch guten Willen behielt; oft spielte er wie zufällig nur eine Scene

unnachahmlich groß, und das ganze Stück schlecht. Oft wurde aber auch zuviel von ihm verlangt, so daß er wohl ermüden mußte. — Ein 2. Fehler war der Genuß des Weins, kurz vor Beginn der Vorstellung, wodurch es zuweilen geschah, daß, wenn er sich gerade in guter Gesellschaft befand, er die Stunde des Anfangs nicht achtete, sich verspätete, das Publikum warten und das Uebermaß des Genossenen durch sein Spiel schmerzlich empfinden ließ. F. nahm in der Rolle des Wallenstein von der Bühne Abschied, und die bekannten Schlußworte: Ich denke einen langen Schlaf zu thun, erhielten einen geisterartig-schaurigen Nachklang. Seine sterbliche Hülle ruhet auf dem Gottesacker vor dem hallischen Thore in Berlin. Ein einfaches, von Schadow ausgeführtes Monument, bestehend aus einer mit der tragischen und komischen Muse verzierten Urne, deren Fußgestell auf den 4 Seiten die Inschriften enthält: Joh. Fr. Ferd. F. erwachte zum Leben den 10. Juni 1757 zu Breslau und ging zu schlafen den langen Schlaf d. 20. Dez. 1801 zu Berlin." — „Der Leidenschaften Flamme, des Hochsinns Adel, der Tugend Göttergestalt, prägte er mit des Genius Schwunge staunenden Hörern in's Herz, und das Laster bebte." — „Dem hartsinnigen Alter, dem bespotteten Sonderling, dem höfischen Schmeichlervolk hielt er treu den Spiegel vor und die Thoren errötheten." — „Wahr, edel, groß auf der Bühne und im Leben, biederherziger Freund, zärtlicher Gatte und Vater, ging er droben Großes zu schauen, was er hienieden ahnend empfand." — F.s Bildniß von Berger nach Rosenberg, steht vor dem 3. Theil der Literatur- und Theaterzeitung von 1783, auch vor dem 1. Stück des neuen Leipziger Theaterjournals, und 1792 ist er von Bolt in Berlin in Kupfer gestochen. — 2) (Sophie Louise, geb. Mühl), seine Gattin, geb. zu Berlin 1777, bildete er, und später Iffland, zu einer vortrefflichen Künstlerin aus. Sie betrat zum ersten Male in Berlin 1792 das Theater als Landmädchen im Mondkaiser, und verheirathete sich zum 2. Male 1808 oder 9 an den Kammermusikus Schröck. Durch Schönheit, klangvolles Organ und Studium erwarb sie sich den großen Ruf, den sie mit vollem Rechte eine bedeutende Reihe von Jahren hindurch genoß. Die Hauptpartbieen in ihrer Blüthezeit waren: Afanasia in Benjowsky, Margarethe in den Hagestolzen, Thekla in Wallenstein, Elsbeth im Grafen von Burgund, Josephine in Armuth und Edelsinn, Elisabeth in Carlos, Beatrice in der Braut von Messina, Elisa Valberg, Julie in der beschämten Eifersucht, Maria Stuart, Emilia Galotti und Orsina u. s. w. — Ihre zwei Töchter, erster Ehe, sind an die verdienstvollen Männer: Unzer und Gubitz in Berlin verheirathet. (Z. F.)

Fleiss (Alleg.), in der alten Mythol. konnte der F. wegen der Lebens- und Beschäftigungsweise der Alten, die auf die öffentlichen Verhältnisse mehr als auf Heerd und Hof gerichtet war, nicht in der Art personificirt werden, wie nach unsern meist auf den Erwerbfleiß gerichteten Vorstellungen. Doch ist Ergane die Beschützerin des Gewerbfleißes und der Kunstthätigkeit, der zuweilen die Spindel als Attribut gegeben und Plutus, der Gott des Reichthums, beigesellt wird. Als ein Symbol des nimmer rastenden F.s kommt häufig auch die emsig sammelnde Biene vor. Vergl. Arbeitsamkeit. (F. Tr.)

Fletcher (John), s. Beaumont.

Fleuret (Requis.), Name der französischen Stoßrappiere, die zum Fechten auf der Bühne am zweckmäßigsten sind. Vergl. Fechtkunst.

Flic-Flac (Tanzk.), ein Tanzschritt, der aus 3 kleinen Veränderungen in der Stellung der Füße besteht und mit Lebhaftigkeit ausgeführt werden muß. (H...t.)

Fliessend (Aesth.). Was, im Gegensatze zum Schroffen und Holprigen, eine leichte, gefällige, sanfte, zusammenhängende Darstellung, Bewegung, Vortrag, Rythmus oder Periodik hat, das nennen wir f., auch wohl flüssig. Wir sprechen von einer f.en Melodie, einer f.en Zeichnung, einem f.en Vortrag und f.en Versen. Letztere besonders sind jetzt ein eben so gesuchter als verbrauchter Artikel; gedankenarme dram. Poeten schreiben wenigstens f.e Verse; die Schausp. sprechen am liebsten f.e Verse, und das große gedankenarme Publikum ist erbaut davon. Aber f.e Verse sind nicht immer eben so zweckgemäß und den Charakteren, denen sie in den Mund gelegt sind, noch den Situationen entsprechend. Ein Tyrann z. B. oder ein Bösewicht, ein Intriguant können ihrer Natur nach nicht in f.en Versen declamiren, und der sanfteste Mensch wird in Situationen der leidenschaftlichen Aufregung sich keiner sanften Redeweise bedienen können. Der dram. Dichter hat sehr genau auf die verschiedenen Nuancen der Leidenschaften zu achten, in welche er die Personen seines Dramas zu versetzen hat. Jede Leidenschaft hat ihre eigene Sprache. Der Zorn spricht brausend und stürmend, die unterdrückte Wuth stoß- und ruckweise, der Argwohn lauernd, die Vorsicht bedächtig, die Verlegenheit stockend, die Liebe mag f. sprechen. Wer aber von unsern jetzigen dram. Dichtern achtet auf diese Fingerzeige der Natur, die für ihn eben so viele Gesetze sein sollten? Und wahrlich, es gehört mehr Kunst dazu, einen shakespear'schen Vers mit richtiger Nuance vorzutragen, als einen Vers von Halm oder Raupach. Und eben weil dazu mehr Kunst gehört, declamiren unsere meisten Schausp. lieber Raupach und Halm als

Shakspeare, bei dem überhaupt das, was man im gewöhnlichen Sinne Declamation nennt, aufhört und die charakteristische individualisirende Recitation beginnt. (H. M.)

Flinte (Requis.), ein Feuergewehr, als Bewaffnung der Infanterie. Es besteht aus einem Lauf, dem hölzernen Schafte, dem Schloß, Ladestock, Bajonet und der Garnitur und unterscheidet sich von der Büchse (s. d.) nur dadurch, daß die F. keinen gezogenen Lauf hat. Um 1640 erscheint die F. mit Feuerschloß zuerst, 1670 wurde sie unter dem Namen Muskete bei den franz. Fuseliers eingerichtet, nachdem sie in Holland und Deutschland schon eine Zeitlang als Infanteriewaffe benutzt worden war, und von da an wurde sie allgemein und ist jetzt fast auf der ganzen Erde bekannt und eingeführt. (B.)

Flitter (Gard.), kleine Verzierungen, als Sternchen, Blättchen, Blümchen ꝛc., entweder aus Gold- und Silberblech oder aus Flittergold geschlagen und danach ächt oder unächt. Sie werden meist in Nürnberg von den F.-Schlägern gemacht und sind dort am billigsten; doch liefert auch die Fabrik von Thiele und Steinert in Freiberg in Sachsen treffliche F. zu sehr soliden Preisen. Die meisten Gold- und Silberstickereien am Theatercostum sind von F.n. (B.)

Flögel, Schausp. und Sänger, aus Schlesien, war seit 1769 ein beinahe 50jähriges Mitglied der Bühnen zu Danzig und Königsberg, anfänglich unter der Schuch'schen, später Hüray'schen Direction, ein fleißiger und wackerer Künstler und vieljähriger Liebling genannter Städte. Schon im jugendlichen Alter wandte er sich dem Fache der zärtlichen und komischen Väter zu, in welchen er eine Reihe von Jahren hindurch glänzte. Zu seinen Hauptrollen wurden gezählt: General Schlenzheim, Kent im König Lear, Oberförster in den Jägern, Odoardo ꝛc. In früherer Zeit erwarb auch seine kräftige Baßstimme sich Beifall. (Z. F.)

Flōra (Myth.), griech. Chloris, eine Nymphe, welcher die Götter die Sorge für das Reich der Blumen und Blüthen übertrugen, Zephyrs Gemahlin nach ihrer Entführung durch ihn. Ihr Cultus ward zu Rom durch die Floralien auf dem Circus der Flora vom 28. April bis 1. Mai verherrlicht, womit theatral. Vorstellungen jedoch nicht ernster Art, verbunden waren; die Nachtfeier war von den unzüchtigsten mimischen Aufführungen und Tänzen begleitet, Ausschweifungen, wie sie sich bei dem Culte fast aller die Fülle der Natur repräsentirenden Gottheiten finden. Auf Münzen ist sie mit Blumen bekränzt dargestellt; auch bekleidet man sie mit Blumen besätem Gewande. (F. Tr.)

Florenz (Theaterstat.), Hauptstadt des gleichnamigen Großherzogthums am Arno mit 75,000 Einw. und unzähligen Kunst-

schätzen, das Athen Italiens, hat 6 Theater von denen 2: della Pergola und del Cocomero das ganze Jahr, die vier andern aber: Teatro nuova, Borgo d'ogni santi, Piazza di Maria novella und comico blos während des Carnevals spielen. Die Opera seria und das große Ballet behalten das ganze Jahr hindurch ihren steifen, vornehmen Charakter, während die Opera buffa und das komische Ballet im Carneval mit dem Lustspiel, der Posse und selbst dem Trauerspiel abwechseln. Im Carneval beginnt das regste Leben. Aus ganz Italien strömen die Truppen herbei, und mancher Bürger und Handwerker verläßt sein Geschäft, um von seinen Talenten einen kurzen Gebrauch zu machen. Der Spektakel im Parterre überschreitet dann alle Gränzen. Die größten Theater geben komische Opern, Singspiele, Ballete und Lustspiele, während auf den kleinern Arlechino Prügel, Püffe und Stöße austheilt, Perrücken zerzaust und mit seiner Pritsche umherrast, Man spielt nicht allein Abends, wo es von 8 bis 12 Uhr und länger dauert, sondern auch Vormittags von 10 bis 2 Uhr, wo gewöhnlich die Schausp. ihre Beneficien haben. Die Preise sind äußerst geringe, im Pergola 3 Paoli, im Cocomero 1 Paolo, im Ogni Santi ungefähr 2 Pfennige außer Abonnement; das Abonnement ist noch billiger. Der Hof thut durchaus nichts für sämmtliche Theater und doch machen fast alle gute Geschäfte. Betrachten wir die Haupttheater einzeln, so ist das Teatro della Pergola das größte und schönste, hat 6 Ränge Logen und ein ungeheures Parterre, es ist eines der schönsten Italiens. Nur ist die Decoration fast zu einfach; ganz weiß mit einer schmalen goldenen Arabeske, die am Rande der Logen hinläuft. Bei der trefflichen Beleuchtung wird man fast geblendet im Auditorium. Die im Ganzen sehr mittelmäßige Truppe ist doch eine der besten Italiens; auch die Leistungen des Orchesters sind selten für den Kenner befriedigend. Das Teatro del Cocomero, das 2. Theater in F., ist bedeutend kleiner als della Pergola, aber von Außen und Innen recht freundlich und zweckmäßig. Die Truppe übertrifft oft die des 1. Theaters, besonders in der kom. Oper. Die übrigen Theater sind äußerlich wie innerlich unbedeutend. (L.)

Florian (Jean Pierre Claris de), geb. 1755 auf dem Schlosse F. in Languedoc, verdankt seine Bildung theils Voltaire, mit dem er verwandt war, theils den Unterrichtsanstalten in Paris. 1768 ward er Edelknabe bei dem Herzog von Penthievre, besuchte dann die Artillerieschule, und wurde Capitain in dem Dragonerregiment von Penthievre. Er lebte indeß meistens zu Paris in mannigfachen wissenschaftlichen Beschäftigungen. Während der Revolution ward er verbannt, und begab sich nach Sceaux. So wenig er sich in die politischen Angelegen-

heiten mischte, war er doch Robespierre verdächtig geworden, und nur dessen Sturz rettete ihn vom Tode. Die erlittenen Unglücksfälle wirkten indeß so nachtheilig auf seine Gesundheit, daß er bereits 1794 starb. Er war ein fruchtbarer, geistreicher und liebenswürdiger Schriftsteller, ausgezeichnet besonders in der Fabel und in dem Roman. Durch richtige Charakterzeichnung, rasche Handlung und lebhaften Dialog empfiehlt sich, was er für die Bühne schrieb: les deux Billets; le bon Menage; le bon Père; la bonne Mère; le bon Fils; Myrtil et Chloë; Jeannot et Colin; les Jumeaux; le Baiser u. m. a. Lustspiele. Mehrere derselben sind für die deutsche Bühne bearbeitet worden, unter Andern auch: die beiden Billets und die gute Ehe von Anton Wall (Chr. L. Heyne). Goethe lieferte in seinem Bürgergeneral eine Fortsetzung des zuerstgenannten Stückes. Von den Oevres de Florian, zu Paris bereits 1784 gesammelt, und späterhin in vermehrten Ausgabe herausgegeben, erschien auch zu Leipzig 1810 ein Abdruck in 13, und eine neue Auflage in 6 Bänden 1825—1827. In der unvollendeten Uebersetzung seiner sämmtlichen Werke, besorgt von L. G. Förster, Quedlinburg 1827—1828, 6 Bdchen., fehlen seine dram. Arbeiten. (Dg.)

Floridor (Techn.), beim span. Theater der Name für Heldenrollen.

Floskel (v. Lat., Aesth.), Blümchen; daher für jede zu gezierte, geblümte, mit äußerem Putz allzusehr behangene Redensart gebraucht, hinter welcher der Gedanke, das wahre natürliche Gefühl verschwindet. Dichter, die an Gedanken und Gefühlen verarmt sind, bedienen sich gern der F.n, weil sie die Menge bestechen und über den geistigen Mangel der Dichtung täuschen; F.n sind Schönpflästerchen, mit denen man irgend ein wesentliches Gebrechen zu verdecken strebt. An Beispielen davon ist in unsern dram. Dichtern der Gegenwart leider kein Mangel. (M.)

Flügel (Decorationswes.), so v. w. Coulisse (s. d.).

Flugkleid (Gard. u. Techn.). Vorrichtung aus starken Gurten und Riemen, nach Art der Schwimmgurte, welche derjenige anlegt, der auf der Bühne fliegen soll. Die Rieme werden entweder mit wollenem Zeuge gefüttert oder mit Gurten unternäht über Brust, Schultern und zwischen den Schenkeln hindurch hinten an einem starken Rückenblatte zwischen beiden Schultern durch dauerhaft gearbeitete Schnallen verbunden. Um die Taille hält ein anderer Riemen die zwischen den Schenkeln durchgehenden zusammen und an den Körper. An dem Rückenblatte befinden sich zwei oder mehrere Ringe, in welche durch Karabinerhaken die Dräthe des Flugwerkes befestigt werden. Mit 2 Ringen am Blatte ist nur senkrechtes Fliegen möglich, will man schräge oder halb wage=

rechte Richtung des Körpers erreichen, so müssen mehrere Ringe dazu verwendet werden. Hat der Fliegende Flügel, so werden diese durch ein Charnier von Blech ebenfalls auf dem Rückenblatte angebracht, und ist hierbei eine Erfindung zu empfehlen, die in der großen Oper zu Paris und auch in Berlin gewöhnlich angewendet wird. Die Flügel sind nämlich durch ein Uhrwerk beweglich, schlagen auf und zu und geben dem Fluge selbst mehr Grazie und Wahrscheinlichkeit. Bewegt wird dieses Uhrwerk, welches sich in der Blechkapsel des Rückenblattes befindet, durch ein kleines Gewicht, welches durch einen dünnen Drath über die Flugmaschiene mit demselben in Verbindung gesetzt ist. Die Wirksamkeit des Uhrwerks beginnt in dem Augenblick, wo die ganze Flugmaschine in Bewegung gesetzt wird, von selbst. — Natürlich müssen die Flügel so leicht als möglich gearbeitet sein. Bei Anlegung des F.s ist darauf zu achten, daß bei Frauen das Schnürleib; bei Männern Hosenträger oder dergl. nicht unter demselben getragen werden, weil sonst beim Fliegen der Körper leicht gefährlichen Druck leidet. Daß die ganze Vorrichtung schon vor dem Anlegen durch das Befestigen eines doppelten Menschengewichtes daran in allen ihren Theilen geprüft wird, versteht sich wohl von selbst. (L. S.)

Flugwerk auch Flugmaschine (Maschinerie), nennt man den ganzen Apparat, durch welchen auf der Bühne Personen und Gegenstände durch die Luft bewegt werden. Die dazu angewendeten Vorrichtungen sind mannichfacher Art, theilen sich aber hauptsächlich in solche, die von unten, und solche, die von oben wirken. 1) Die von unten wirkenden. — Durch die Kanäle oder sogenannten Freifahrten, hin und wieder auch durch Versenkungen, werden starke Balken vermittelst eines Schiebewerks gewöhnlich in schräger Richtung nach oben geschoben und gleichzeitig auf dem in der unteren Maschinerie sich bewegenden Wagen, über die ganze Breite der Bühne bewegt. Z. B. an der Couliſſe rechts ruht ein mit Drachen, Pfauen u. s. w. bespannter Wagen auf dem Podium. Dieser erhebt sich in schräger Richtung bis in die Mitte der Bühne und fährt dann hoch über dem Podium bis in die gegenüberliegende Couliſſe. Um dies zu bewerkstelligen, wird ein sogenannter Flugwagen an demjenigen Ende des Schiebebalkens befestigt, der aus der Freifahrt hervorragt, mit Wolken bemalte Leinwand aber so angebracht, daß sie die ganze schräge Stellung des Balkens bedeckt, wenn die Bewegung nach oben aufgehört hat und die horizontale beginnt. Dadurch erscheint der Wagen frei über der Erde, weil senkrecht unter ihm keine deckenden Gegenstände vorhanden sind. Es versteht sich von selbst, daß die Befestigung des Balkens unten an den Fahrwagen und das Schiebewerk selbst sehr kräftig

und haltbar sein muß, um das als Hebel wirkende Gewicht des Flugwagens tragen zu können. Ein anderes F. besteht darin, eine Person an einem Decorationsgegenstande entlang herab oder hinauf gleiten zu lassen. Dies wird durch einen Falz in dem Decorationsstücke bewirkt, der durch die Malerei desselben möglichst verdeckt wird. Dahinter wird ein Schiebewerk aufgestellt, das mit einem Fußtritt von Eisen und einem eben solchen Handgriff sich in diesem Falz auf und nieder bewegt. Die Person, welche im Fluge zu erscheinen oder zu verschwinden hat, stellt sich mit einem Fuße auf den eisernen Tritt und hält sich mit der Hand an den Griff, worauf das Schiebewerk hinter der Decoration in Bewegung gesetzt wird. So sind die meisten F.e in dem Ballete: die Sylphide, eingerichtet. Durch Schornsteine an der Wand entlang, über Hügel und Wasserfälle, werden auf diese Weise rasch und sicher Personen von der Bühne gehoben, oder auf diese im scheinbaren Fluge hinabgeführt. Aufgabe für den Darsteller ist dabei, daß er beim Heruntersinken in dem Augenblicke, wo der Tritt den Boden berührt, mit einem leichten und geschickten Sprunge denselben verläßt, weil so der unangenehme Ruck vermieden wird, der nicht allein die Täuschung vernichtet, sondern auch dem Körper sehr empfindlich ist. Ebenso muß das Besteigen des Trittes und das Erfassen des Handgriffes möglichst leicht und ungezwungen geschehen: Das zu diesen F.en nöthige Balkengestell befindet sich jedesmal in der unteren Maschinerie. 2) Die von oben wirkenden: Zu dieser gehört eine sogenannte Flugbahn, d. h. zwei starke parallel nebeneinander laufende Balken, die zwischen sich einen 2 Zoll breiten Falz lassen und oben mit einem Einschnitt versehen sind, in welchem die Rollen eines Klobens (Katze) laufen, die in der Mitte eine starke Rolle hat, über welche ein starkes Zugtau durch den Falz nach unten hängt. Durch die Bewegung der Katze horizontal auf der Flugbahn wird der Körper, welcher vermittelst starker Drähte an dieselbe in der nöthigen Entfernung befestigt ist, von einer Seite der Bühne zur andern, durch die Handhabung des Zugtaues aber von unten nach oben oder umgekehrt bewegt. Die Einrichtuug und Handhabung dieser Vorrichtung ist übrigens so allgemein bekannt, daß sie keiner genauern Beschreibung bedarf; auch ändert sie sich nach den örtlichen Bedingungen jeder Bühne. So bedient man sich hier statt der Balkenflugbahn eines oder zweier starker Spanntaue, die man beliebig in jede Gasse verlegen kann, dort geht alles mit Gewicht, während andere Theater wieder nur Menschenkraft anwenden. Zu beachten sind indessen folgende Vorschriften: die Drähte, welche dazu dienen, den zu hebenden Körper mit der Katze in Verbindung zu bringen, müssen gut geglüht und vor dem Gebrauch mit

mehr als der doppelten Last geprüft werden, die sie später wirklich zu tragen haben. Das Aufbewahren der Drähte muß sie vor dem Verderben sichern und wenn sie an der Katze auf die Bühne herunterhängen, genau darauf Acht gegeben werden, daß sie sich nicht in einander verschlingen, zu welchem Zweck sie stets auseinander zu halten sind. Hat man sie vermittelst guter Karabinerhaken mit den Ringen des Flugkleides oder eines Decorationsstückes in Verbindung gebracht. so ist darauf zu achten, daß die Katze nicht eher in Bewegung gesetzt wird, als auf das bestimmte Zeichen; doch dürfen die Drähte auch nicht zu schlapp hängen. Das erste Anziehen des Zugtaues darf nicht ruckweise sondern muß stetig geschehen, eben so ist Vorsicht anzuwenden, wenn eine Person in der obern Maschine in das Fl. gehängt wird, daß beim Verlassen des Standpunktes kein Schleudern oder Schwingen erfolgt. Vortheilhaft wird es stets sein, wenn die Soffite vor der Flugbahn sehr tief hängt, damit Raum genug für die Bewegungen der Maschine vorhanden ist. Soll außer der graden Bewegung nach oben und nach den Seiten vielleicht noch eine kreisförmige (s. Bellerophonsflug) bewirkt werden, so wendet man eine runde hölzerne Scheibe von bedeutender Stärke an, die sich vermittelst einer an die untere Seite der Katze befestigten eisernen Welle um sich selbst dreht. An einem Punkte der äußern Peripherie dieser Scheibe wird der Kloben für die Drähte angebracht und diese dann beliebig gedreht. Gut ist es, wenn zwei Personen so fliegen, weil sonst ein Gegengewicht auf der gegenüberliegenden Stelle der Scheibe angebracht werden muß, damit sie sich grade um ihre Welle bewegt. (L. S.)

Flussgötter (Myth.), Söhne des Oceans und der Tethys, 3000 an der Zahl, von denen besonders als die berühmtesten genannt werden: Nilus, Alpheus, Eridanus, Mäander, Ister, Phasis, Achelous, Simois, Peneus und Scamander; ihre Namen entsprechen jeder Zeit denen der betreffenden Flüsse. Hörner kommen ihnen, wie allen Wassergöttern, als Symbol der Kraft zu, außerdem bildet man sie bärtig, das Haupt mit Schilf bekränzt, mit der linken auf einem sich ergießenden Wassergefäße gestützt ab. — Auch die Mythologie und Sage der germanischen Völker kennt bis auf unsre Zeit herab solche fabelhafte in Flüssen hausende Wesen, sowohl männliche, Nehhars, Neckars, als weibliche, Nihhus, Niches, Nixe (s. d.). (F. Tr.)

F moll (Mus.), eine der 24 Tonarten unseres Systems. F. ist ihr Grundton, ihre Vorzeichnung 4 b, wodurch die Noten a, h, d und e in as, b, des und es verwandelt werden. Todesschmerz, Jammerstille, Verzweiflung und tiefe

Schwermuth sprechen aus F moll, wofür wir zum Beweise nur auf Florestans Kerkerarie im Fidelio hindeuten. (7.)

Fodor-Mainvielle (Teresa), geb. 1793 in Padua, erhielt von ihrem Vater, einem tüchtigen Pianisten und Componisten für sein Instrument, ihre musik. Bildung, debutirte mit glänzendem Erfolge auf mehreren Theatern Italiens und ging dann noch sehr jung nach Petersburg, wo sie sich einen großen Ruf als Sängerin erwarb. Bald kehrte sie nach Italien zurück, sang mit wahrem Furore auf fast allen großen Bühnen, kam 1823 zurück und feierte nun auch in Deutschland ihre Triumphe. — London und Paris waren alsdann Schauplätze ihres Wirkens und Glückes; in letzterer Stadt heirathete sie einen Herrn Mainvielle und verschwand bald nachher von der Bühne; erschien jedoch 1828 wieder in Neapel und auf andern ital. Theatern, ohne die frühern Erfolge wieder zu finden. So kurz die künstler. Laufbahn der F. war, so glänzend war sie und man nannte sie eine Zeitlang allgemein die erste dram. Sängerin Europas; mit der größten Biegsamkeit und Reinheit der Stimme verband sie den edelsten Vortrag und eine wahrhaft hinreißende Darstellung; auch in der komischen Oper zeigte sie die liebenswürdigste Laune und Anmuth. Außer ihren eigenen großen Verdiensten, hat sie der Bühne auch die Sontag zugeführt, die von ihr gebildet wurde und deren treffliches Muster sie war. (3.)

Föppel (Heinrich Anton), geb. zu Rosenberg im Fürstenthum Löwenstein-Wertheim, widmete sich von Jugend an der Musik, studierte bei Professor Lump in Rastadt Generalbaß und Orgelspiel, dann den Gesang bei Prof. Müller in Wertheim. Die Partie des Raphael in Haydn's Schöpfung, welche F. 1819 öffentlich sang, bestimmte ihn für die Künstlerlaufbahn; er trat in Mannheim als Sarastro, Pontifex Maximus in der Vestalin und Pasqual im Corsar aus Liebe mit ungemeinem Beifall auf und wurde in Folge dessen engagirt; da aber sein jugendlicher Eifer nicht Beschäftigung genug fand, nahm er ein Engagement in Freiburg, wo er sämmtliche erste Baßparthien erhielt und zur vollkommnen Zufriedenheit ausführte. Von Freiburg ging er nach Cöln und Düsseldorf und dann nach Bremen; überall erzielte er durch seine schöne Stimme und seine täglich zunehmende Darstellungsgabe glänzende Erfolge. In Bremen lernten der Director Feige und Kapellmeister Spohr F. kennen und engagirten ihn für die Kasseler Hofbühne. Er trat 1825 als Berggeist in Spohrs Oper gl. Namens mit großem Beifall auf und hat sich seitdem die Liebe und Achtung des Publikums durch steten Fleiß, trefflichen Gesang und kunstgerechtes Spiel in hohem Grade erworben und erhalten. Von Kassel aus gastirte

F. in Hamburg, Berlin, Hannover, Bremen, Mannheim, Carlsruhe, überall mit dem entschiedensten Beifall. F. steht gegenwärtig im blühenden Mannesalter; er ist seit 1823 verheirathet mit Friederike Schilling, einer zu ihrer Zeit renommirten Schauspielerin; die Natur hat ihn mit einem glücklichen Aeußern und schöner Stimme ausgestattet; durch unausgesetztes Studium hat er sich einen hohen Grad von musik. Ausbildung und eine seltene Bühnengewandtheit angeeignet. F.s gelungenste Leistungen waren früher: die Figaro's, Faust, Don Juan, Tell, Templer, Wasserträger, Pizarro in Fidelio, Mahomed in der Belagerung von Corinth, Bertram in Robert der Teufel u. a.; seit 1839 trat er ins tiefe Baßfach über und Dandau in Jessonda, Marcel in den Hugenotten Cardinal in der Jüdin und Mephistopheles zeigen, daß F. auch in diesem Fache Ausgezeichnetes leisten kann. (L. D.)

Folie d'Espagne (Tanzk.), ein span. Nationaltanz, der dem Fandango nachgebildet ist, ohne ihm jedoch irgend wie an Reiz zu gleichen. Sein Charakter ist ernst und langsam, man könnte fast sagen steif und voll Grandezza. Die Melodie geht meist aus einer Moll-Tonart und bewegt sich im $\frac{3}{4}$ Takte. Der Tanz war sonst in Divertissements häufig, wurde aber nur von einem Tänzer ausgeführt.

Foltz (Hans), aus Worms gebürtig, Barbier zu Nürnberg, blühte in der 2. Hälfte des 15. Jahrh.s. Er gehörte zu der Brüderschaft der Meistersänger. Außer mehrern poetischen Erzählungen, bis jetzt nur in Handschriften zu lesen, schrieb er mehrere Schauspiele oder vielmehr sogenannte Fastnachtsspiele. In einem derselben dramatisirte er (1521) die burleske Erzählung von Salomo und Markolf. Die Titel der übrigen, von ihm verfaßten Schauspiele lauten: Ein deutsch wahrhaftig poetisch ystori, von wannen das heylig römisch reiche seinen ursprung erstlich hab (Nürnberg 1480). Die pehemisch irrung. (Ebd. 1483). Von einem puler. (Ebd. 1488). Ein hüpsch Faßnacht spil von einer gar pevrischen pawrn heyrat (Ebd. 1521.) u. a. m. Noch zu Anfange des 16. Jahrh.s wurden mehrere dieser Schauspiele wieder gedruckt, müssen daher fleißig gelesen worden sein. F. suchte die dram. Poesie, nach dem Geschmacke seines Zeitalters in Aufnahme zu bringen, und seine Bemühungen waren nicht ganz ohne Erfolg. Man muß ihm in dieser Hinsicht Gerechtigkeit widerfahren lassen, ohne mehr von ihm zu erwarten, als was ein Mann von beschränkter Bildung, unbekannt mit den dram. Kunstregeln, füglich leisten konnte. Vergl.: „Kaiser Maximilian und Albrecht Dürer in Nürnberg" von Dr. R. Marggraff (Nürnberg 1840.) (Dg.)

Foote (spr. Fuhte, Samuel), geb. zu Truro in Cornwall, studirte die Rechte, gerieth aber durch Ausschwei-

fungen in Dürftigkeit, entsagte dem Studium und folgte nun seiner unwiderstehlichen Neigung zum Theater. Als Othello betrat er die Bühne mit mäßigem Erfolge. Er erkannte auch bald, daß die Tragödie nicht für ihn passe und betrat daher einen neuen Weg, indem er 1727 ein kleines Theater in der Straße Haymarket (s. London), mit einem von ihm gedichteten Stücke: The Diversions of the Morning, eröffnete. Dieses Stück bestand aus lose aneinander gereiheten Scenen, in denen F. lebende Personen, deren lächerliches Benehmen Stadtgespräch war, so täuschend darstellte, daß man sie auf dem Theater zu sehen glaubte. Natürlich fand F. großen Widerstand von allen Seiten, ja man brachte es sogar dahin, daß sein Theater geschlossen wurde. F. half sich indessen dadurch, daß er Einladungskarten drucken ließ, und seine Freunde und Gönner zum Thee einlud. Diese Idee war so neu als glücklich, F. gab 40 Morgen hintereinander seine Theegesellschaften mit dem ungemessensten Beifall. 1748 brachte er ein ähnliches Stück: An Auction of Pictures auf die Bühne, und fuhr bis 1752 in solcher Art fort. Er würde sich Reichthümer dabei gesammelt haben, wenn er zu sparen gewußt hätte, so aber zwang ihn die Nothwendigkeit 1760 eine Gesellschaft Schausp. zu engagiren, mit der er von 1762 — 77 jedesmal im Sommer spielte, wenn die großen Wintertheater geschlossen hatten. 1776 brach er das Bein, und mußte in Folge dessen der Darstellung entsagen; doch brachte, bei dem Antheil, den der Hof an ihm nahm, dieses Unglück eine Licenz für sein Theater zuwege. Die letzten Jahre seines bewegten Lebens wurden durch die Anklage verbittert, die seine Feinde wegen eines „Lasters ohne Namen" gegen ihn erhoben. F. starb zu Dover 1777. Sein Charakter war nicht frei von Tadel, namentlich hat sein grausames Lächerlichmachen, selbst der geachtetsten Menschen, ihm manchen Vorwurf zugezogen. Seine 22 Stücke, meist Lustspiele und Possen, zeichnen sich weder durch Erfindung im Stoff noch durch elegante Ausführung aus, sprühen aber von Witz und Lebhaftigkeit. Zwar steht sein Name auch vor 5 Bänden kom. Schausp. aus dem Franz., die 1778 erschienen, doch hat er nur Eins von den darin befindlichen Stücken geschrieben. (L.)

Foertsch (Joh. Phil.), geb. 1652 zu Wertheim in Baden, studirte Medicin, widmete sich aber von Jugend auf mehr der Musik und erlangte durch Reisen zu diesem Zwecke in Deutschland, Frankreich und Holland eine sehr ausgebreitete Bildung. 1671 trat er in Hamburg als Tenorist in der Oper auf und zeigte sich auch bald nachher als Componist mit dem besten Erfolge. 1680 wurde er Hofcapellmeister in Schleßwig; als ihn aber bald nachher der Krieg

vertrieb, promovirte er in Kiel, prakticirte an mehrern Orten, wurde 1694 Hofrath und Leibmedicus des Bischofs von Eutin und 1705 des Bischofs von Lübeck, wo er um 1715 starb. F. dichtete und componirte die Opern Crösus, das unmögliche Ding, Eugenia, Polyeuct, Alexander in Sidon, Cimbria, Kain und Abel, Xerxes, Ancile Romans, Thalestris, Don Quixote u. m. a., die er zum Theil als Sänger mit aufführen half (war also ein Vorgänger von Dittersdorf und Lortzing). In seinen Compositionen paarte sich gründliche Kenntniß mit Geschmack und Lieblichkeit; auch als Sänger war er für seine Zeit sehr bedeutend. (3.)

Fordicien. Ein Fest der alten Römer im April, an welchem von jeder Curie eine trächtige Kuh geopfert wurde, um Fruchtbarkeit der Aecker und des Viehes zu erflehen. Am Abende des Festes bestreuten die Oberpriester im Theater das Volk mit Blumen und große Ritterspiele im Circus beschlossen das Fest. (F.)

Forlane (Tanzk) ein beliebter heiterer Tanz der Venetianer, besonders von den Gondeliers und Landleuten häufig getanzt. Das Tempo im $\frac{6}{8}$ Tacte ist rasch und lebhaft, die Musik ohne charakteristische Eigenthümlichkeit. (H.)

Form (Aesth. vom lat.). Aeußere Gestalt, Gestaltung, die Art und Weise, wie das Mannigfaltige eines ästhetisch-darstellbaren Stoffes zur Einheit verbunden wird und als Ganzes, als ein Kunstwerk, in welchem sich ästhetischer Inhalt und äußere Gestalt wechselseitig durchdringen und bedingen, zur Erscheinung kommt. F. ist die äußere Hülle der zu Grunde liegenden und darzustellenden Idee und darf mit dieser nicht in Widerspruch stehen, keine Eigenschaften besitzen, welche die Harmonie zwischen beiden stört oder aufhebt. Die F. soll sich dem Charakter des Stoffes, der Idee, welche sie einzuhüllen hat, genau anschließen, sie soll demnach charakteristisch, sie soll aber auch correct und schön sein, möglichst einfach, denn weder Charakter, noch Correctheit und Schönheit schließen die Einfachheit aus, die selbst in Kunstwerken, deren Charakter wir complicirt nennen möchten, nicht fehlen darf. Die Aesthetik kann hierüber indeß nur allgemeine Andeutungen geben, das wahre schöpferische Genie findet von selbst seinen richtigen Weg. Für die ausübende Kunst ist mit Allem, was man über den Begriff F. beibringen mag, wenig gewonnen. Daß man eine Tragödie nicht in munteren hüpfenden Daktylen schreibt, versteht sich von selbst; die wesentlicheren Eigenschaften der F. ergeben sich aus dem Inhalte, der Idee, die sie einzukleiden hat, wie aus der Auffassungsweise und Individualität des Künstlers. Nur spreche man z. B. da nicht von einer schönen vollendeten F., etwa eines dram. Kunstwerks, wo bloße Glätte und Schönheit des Verses

besticht, während der Inhalt vielleicht gerade etwas anderes, den dargestellten Zeitläufen und Personen angemessene charakteristische Rauhheit u. dergl. erfordert. Bei solchen innern Widersprüchen hört jede F. auf, das Prädicat der Schönheit zu verdienen, weil sie unzweckgemäß, unnatürlich ist und die geforderte Harmonie zwischen dem Darzustellenden und der Darstellung aufhebt. Die innere nothwendige Wahrheit bleibt Haupterforderniß. Ueber die höchste F. der ästhetischen Schönheit, die ideale F. s. Ideal, Idealistik u. s. w. (M.)

Forte (ital. Mus.), stark, als Bezeichnung daß eine einzelne Note oder eine ganze Stelle mit besonders starkem Tone vorgetragen werden soll. Sollen Stimmen oder Instrumente ihre ganze Kraft entfalten, so steht fortissimo. Das F. wird meist durch ein f, fortissimo durch ff angedeutet. (7)

Fortepiano oder Pianoforte s. Klavier.

Forti (Franz), geb. 1790 zu Wien, erhielt daselbst seine musik. Bildung und betrat die Bühne; ausgerüstet mit den trefflichsten Eigenschaften, reich an Simmmitteln, wie an Talent und männlicher Körperschönheit brach er sich bald glänzend Bahn und erfüllte Deutschland mit seinem Namen. Fast alle bedeutenden Theater waren Zeugen seines Triumphes und seine herrliche Baritonstimme ist Vielen unvergeßlich, sein Don Juan wurde in Spiel und Gesang der Prototyp für eine Schaar von Nachfolgern, von denen wenige ihn erreichten, keiner ihn übertraf. Seit einiger Zeit lebt F. von der Bühne zurückgezogen als Pensionair der k. k. Oper in Wien. (C. H. n.)

Fortuna (Myth.) griech. Tyche, die Göttin des Zufalls, des ungefähren Glücks in guter, wie in böser Bedeutung, eine Tochter des Oceanus. Sie ward in weiblicher Gestalt, eine Himmelskugel auf dem Kopfe, ein Füllhorn in der Hand abgebildet: doch noch gewöhnlicher mit doppelten Steuerrudern, deren eines den Glücksnachen bei gutem, das andere bei widrigem Winde lenkt. Andere Attribute sind ein Rad oder eine Kugel und die Binde vor den Augen als Zeichen des blinden Ungefährs; bald steht sie auf dem ersten, bald sitzt sie und hat jene Attribute neben sich. (F. Tr.)

Fortuna, ein Theater in London s. d. und Englisches Theater Band 3. pag. 160.

Fossan, kom. Tänzer in Paris, welcher das Springen auf der Bühne einführte und dessen Glück entschied. (H..t.)

Fourniture (Theaterwes.) werden bei einigen Theatern die Spielgelder der Tänzer genannt, für welche indessen auch von den Empfängern Schuhe, Strümpfe, Handschuhe und von den Frauen auch Kopfputz, Schmuckgegenstände und dergl. gestellt werden müssen. Der Betrag dieser F. ist oft das Jahr hindurch sehr bedeutend und übersteigt bei den Fi=

guranten meistentheils die Höhe des eigentlichen Gehaltes. Da die Bühne zu oft die genannten Garderobengegenstände neu anfertigen lassen müßte und die Tänzer ihr Eigenthum mehr schonen, als was ihnen geliefert wird, so sind die F. sowohl für die Direction als für die Empfänger vortheilhaft. (L. S.)

Fouettez (Tanzk.) ein Tanzschritt, welcher sich auf verschiedene Art ausführen läßt und sehr gebräuchlich ist: Die großen F., welche Aplomb (s. d.) erheischen, werden ausgeführt, indem der Tänzer sich dreht, und ohne Drehung; die gestreckten F., welche ohne Biegung gemacht werden; die gestoßenen, doppelten und nach innen gemachten F. — Alle F. werden auf einem Fuße ausgeführt. (H.. t.)

Fournier (Antoinette), geb. 1809 in Mainz, widmete sich früh dem Theater; nach längerm Wirken bei reisenden Gesellschaften erhielt sie 1828 eine Anstellung in Dresden, wo sich ihre Fähigkeiten schnell und glänzend entwickelten. Mißverhältnisse durch Rivalität entstanden veranlaßten schon 1829 einen Wechsel dieses Engagements; A. F. vertauschte dasselbe mit einem ähnlichen an der Hofbühne zu Berlin, wo sie eben so verdiente Anerkennung fand. Ein Gastspiel am Hofburgtheater in Wien hatte ein Engagement zu Folge, in welchem sie sich noch heute (Juli 1840) befindet, obschon sie sich vor einiger Zeit vermählte und nun den Namen Kräser-F. führt. Antoinette F. ist von reizender Persönlichkeit, voll Anmuth, Milde und Sanftmuth; ihr Organ ist wohlklingend, biegsam und schmelzend; ihr Talent ein überaus schönes und bestechendes. Sentimentale Rollen wie die Blinde im „Manuscript", Clementine u. s. w. sind ihr vorzüglichster Wirkungskreis und sie hat keine Rivalin in diesem Genre zu fürchten. (C. H. n.)

Foyer (franz.), eigentlich der Heerd; wird beim franz. Theater derjenige Saal oder das Zimmer genannt, in welchem sich das Publikum in den Zwischenacten (F. public), oder die Schausp. auf der Bühne (F. des artistes) versammeln. Das F. public des großen pariser Theaters besteht in einem eleganten Gesellschaftssaale, wo sich das Publikum der 1. Plätze versammelt, unterhält, Erfrischungen zu sich nimmt und die Darstellung oder Tagesneuigkeiten bespricht. Die Ausschmückung dieser Versammlungssäle ist oft übermaßen prächtig, z. B. das F. der großen Oper und des Renaissance-Theaters. Auch in London haben die großen Theater dergl. F.s, nur werden sie durch die geduldete Anwesenheit öffentlicher Dirnen entweiht. In den F.s herrscht in den Zwischenacten ein ungemein lebhaftes Treiben und die Stimmung des Publikums empfängt hier oft ihren Impuls. Einen glänzenden Anblick gewährt in London der öffentliche F. des Opernhauses: Man sieht hier nur die gewählteste Toilette

der Damen und die Männer in den elegantesten Ballanzügen. Der F. des artistes entspricht dem Conversationszimmer (s. d.) der deutschen Theater. Im Théâtre français ist es mit den lebensgroßen Oelbildern der berühmtesten Schausp. dieser Bühne geziert und sonst elegant und bequem eingerichtet. Der Zutritt ist nicht so unbedingt untersagt, als es in Deutschland der Fall zu sein pflegt; Dichter, Journalisten oder wer sonst in Beziehungen zur Bühne steht, finden sich hier ein, um durch Unterhaltung mit den Schausp.n sich zu vergnügen, die Angelegenheit des Theaters zu besprechen, oder auch nur die Zeit zu tödten. In Deutschland hat man bei einigen Theatern F. publics, es sind aber mehr Buffets und Conditoreien; die franz. Sitte der geselligen Unterhaltung in den Zwischenacten hat sich doch in Deutschland nie so ausbilden können als in Frankreich und England. (L. S.)

Frack (Gard.), ein Kleidungsstück (Rock) für Männer, der Name stammt aus England, wo man gewöhnliche Röcke von grobem Tuch so benannte. Der F. hat am Oberkörper die Form eines gewöhnlichen Rockes, ist aber unterhalb der Brust ausgeschnitten und 2 lange, mehr oder minder spitze Schöße hängen vom Rücken bis gegen die Kniebiegung herab. Im Anfange des 18. Jahrh.s entstand der F. in Frankreich dadurch, daß man die Schöße des Staatskleides zusammenschlug; gegenwärtig ist er ein unentbehrliches Kleidungsstück für den Ballanzug und die Ceremoniekleidung in fast ganz Europa. Der F. ist meist von Tuch, Farbe und kleine Modulationen im Schnitt werden durch die Mode bedingt. (B.)

Fränkischer Haken (Requis.), eine mittelalterliche Waffe, die aus einem kurzen Stabe mit einem Widerhaken bestand. Man suchte damit den Gegner das Schild zu entreißen, um Blößen zu erhalten. (B.)

Fränzl (Ferdinand), geb. zu Schwetzingen 1770, erhielt den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater, einem berühmten Violinvirtuosen, und wurde schon im 12. Jahre als Violinist im Orchester zu Mannheim angestellt. 1785 unternahm er mit seinem Vater eine Kunstreise durch Deutschland, Frankreich und Italien, auf welcher er als Virtuose sich produzirte, zugleich aber in Straßburg und später in Bologna seine Studien vollendete. 1792 trat er als Vorspieler in das Orchester zu Frankfurt a. M., machte jedoch bald wieder Kunstreisen nach England, Polen, Rußland u. s. w. bis er 1806 als Musikdirector nach München berufen wurde; bald nachher übernahm er die ganze Direction der deutschen Oper und führte sie bis 1824; 1825 wurde er zum Hof-Kapellmstr. ernannt, legte jedoch 1827 diese Stelle nieder und zog, nach einem mehrjährigen Aufenthalte in

Genf, nach Mannheim, wo er 1833 starb. Außer seinem großen Ruhme als Virtuose, hat sich F. auch um die Bühne mannigfache Verdienste erworben; seine Operetten: die Luftbälle, Adolph und Clara, Carlo Fioras, Hadrian Barbarossa, der Faßbinder u. s. w. sind gediegene und werthvolle Arbeiten, von denen es sehr zu bedauren ist, daß sie fast ganz vom Repertoir verschwunden sind. Ueberall, wo er weilte, hat er auf die Ausbildung des musik. Geschmackes großen und heilsamen Einfluß ausgeübt und die münchner Oper hatte ihre höchste Glanzepoche unter seiner Leitung. 3.

Fraise (franz. Gard.), ein weißer gekräuselter Halskragen für Damen.

Frame (Requis.), ein Wurfspieß der alten Deutschen mit einer schmalen, sehr scharfen Eisenspitze; in der Nähe wurde derselbe auch als Stoßwaffe gebraucht; daher hieß auch später der kurze Degen und der Dolch F. (B.)

Français (Théâtre f.) das eigentliche Nationaltheater Frankreichs (s. Paris).

Française (franz. Tanzk.) s. v. w. Contretanz (s. d.).

Franchetti, 1) (Fortunata gen. F. Walzel), s. Walzel. 2) (Louise), geb. zu Wien um 1815, widmete sich von Jugend auf der Musik und wurde von Aloisi zur Sängerin gebildet. 1831 deb. sie als Anna in der weißen Dame am Theater an der Wien mit dem besten Erfolge und wurde sofort Mitglied dieser Bühe; 1832 wurde sie am königst. Theater zu Berlin angestellt, ging von dort 1834 nach Bremen, wo sie 2 Jahre lang sehr beliebt war und gastirte während dem in Hamburg und Oldenburg mit großem Beifall. 1836 wurde sie nach beifälligem Gastspiele in Hanover engagirt, wo sie noch heute (Mai 1840) sehr beliebtes Mitglied ist. Von hier aus gastirte sie höchst erfolgreich in Leipzig, Magdeburg und Mannheim. Louise F. gehört zu den besten deutschen Soubretten, zu welchem Rollenfache sie durch Bildung, Talent und eine gewinnende Persönlichkeit am meisten geeignet ist; ernste Parthieen sagen ihr weniger zu, obschon sie auch darin mit Beifall gewirkt hat; ihre Stimme ist angenehm, rein und kräftig (selbst die Königin der Nacht vermag sie zu singen), ihre Coloratur klar und lieblich, ihre Schule eine ächt ital.; auch im Spiele ist sie lebendig und sehr gewandt. 3.

Franck, 1) (John Wolfgang) war um die Mitte des 17. Jahrh.s Arzt in Hamburg und zugleich einer der beliebtesten und tüchtigsten Componisten seiner Zeit. Von 1679—86 erschienen 14 Opern von ihm und machten großes Glück; da sie längst verschollen sind, führen wir die Titel nicht an. 1687 ging er nach Spanien, ob als Arzt oder Componist ist unbekannt, wurde dort Günstling des Königs

und fiel bald nachher als ein Opfer der Mißgunst. 2) (Gustav Ritter von), geb. 1807 zu Wien, studierte daselbst die Rechte, und erlangte 1829 in Padua die Doctorwürde. 1831 trat er in Militärdienste, und wurde noch in demselben Jahre Lieutenant. Er lebt gegenwärtig noch in Wien. Geistreiche Erfindung, gute Charakterzeichnung und ein lebhafter Dialog gereichen seinen dram. Arbeiten zur Empfehlung, die sich in den einzelnen Jahrgängen seines Taschenbuchs dram. Originalien, Leipzig 1836 u. f. J., und in seinen dram. Zeitbildern, ebend. 1836 befinden. Erwähnt zu werden verdienen: der Emporkömmling, die Patrizier, der Herr im Hause, das Forsthaus im Walde, Autorsqualen, die Sylvesternacht, die Gesandschaftsreise nach China u. a. m. Mehrere dieser Stücke, besonders seine Lustspiele wurden auf mehreren deutschen Bühnen mit Beifall gegeben. Seine Bearbeitungen ausländischer Originale, König Eduards Söhne, Leipzig 1834; Belisar, Wien 1836 u. a. m., verdienen das Lob großer Treue und einer geschickten und geistreichen Behandlung der Form. (Dg.)

Franke (Heinrich), geb. zu Baireuth 1807, folgte seinem Vater 1816 nach Weimar, wo dieser eine Anstellung als Hoftanz- und Fechtmeister gefunden hatte und betrat 1818 das dortige Theater, bei welchem er auch bis jetzt ununterbrochen geblieben ist, in kleinen Rollen. Nach und nach bildete er sich zu einem wackern, in allen Fächern brauchbaren Schausp. und Sänger heran. Rollen, wie Leporello, Basilio, Simeon, Papageno ꝛc. und im Schauspiel besonders alte Bauern und Soldaten sind es, in denen er wahrhaft ausgezeichnet ist; auch in der Tragödie füllt er würdig seinen Platz aus, wobei ihm eine schöne Repräsentation zu Statten kommt. Seit 1829 hat er seines Vaters Stelle als Fechtmeister bei dem Pageninstitut und dem Gymnasium übernommen. Seit 1834 ist er bei dem weimarischen Hoftheater lebenslänglich engagirt. (C. H. n.)

Frankenberg (Franz), geb. zu Mattighofen im Oesterreichischen 1759, entwickelte schon in früher Jugend ein großes musik. Talent. Er wollte sich den Wissenschaften widmen, wurde aber auf Veranlassung Kaiser Joseph II. für die Bühne bestimmt, die er zu Wien 1779, als Tobys im Jahrmarkt betrat, 1784 ging er zu Bellomo nach Weimar, 1788 erhielt er einen Ruf nach Berlin, debutirte als Stößel im Apotheker und Doctor, gefiel ungemein, starb aber schon 1789. Seine Hauptrollen waren: Bartholo im Barbier von Sevilla, Dorist im Baum der Diana, Osmin in der Entführung ꝛc. Er verdiente wegen seiner reinen Intonation, seines guten Tons und seines geschmackvollen Vortrages zu den ersten Sängern der deutschen Bühne

gerechnet zu werden. Als Mensch, ward er von Allen bedauert, die ihn in seinen bürgerlichen und häuslichen Verhältnissen sahen. Seiner Wittwe, einer geb. Castelli, die früher, obwohl ohne besondern Erfolg die Bühne — nie aber die berliner — betreten, wurde vom Könige eine Benefizvorstellung bewilligt, welche 600 Thaler eintrug. Aerzte und Apotheker kassirten ihr zum Besten die Krankheitskosten, und Director Döbbelin erließ ihr eine ansehnliche Schuld ihres Mannes. Die kleine Schrift: Leben und Charakter F.s, vor welcher sein Portrait, von Haas nach Krüger gestochen sich befindet, enthält seine nähern Lebensumstände. (Z. F.)

Frankfurt (Theaterstat.). Freie deutsche Stadt am Main, Sitz des Bundestages, mit 50,000 Einw. Das Theater in F. nahm, wie in so vielen andern Städten, seinen Anfang mit den Mysterien des Mittelalters, an die sich in der Folge die neuere Richtung des Hanswursts bereits frühzeitig anschloß, die in den Messen und bei den Kaiserwahlen Aufmunterung und Unterstützung fand. Der 30jährige Krieg wirkte auch hier hindernd ein, und erst in der Herbstmesse 1686 geschieht wieder eines Schauspiels Erwähnung, das — sonderbar genug — der damaligen Bühne sehr vorangeeilt erscheint: Magister Johann Veltheim gab nämlich Uebersetzungen von Corneille und Molière. Zu Anfang des 18. Jahrh.s gab eine ital. Operngesellschaft aus Metz Vorstellungen, die von dem breiten Schwulst und pomphaften Unsinn der Lohensteinschen Stücke verdrängt wurde. Dieser Richtung folgte, zur Feier der Krönung Karls VI., die Hakische Gesellschaft, unter der Direction einer Tochter des berühmten Elendssohn; man zeichnete sich in den Burlesken aus, in jenen niedrig-komischen Jahrmarktspossen, die nach den Planen des Théâtre italien in Paris aus dem Stegreife vorgetragen wurden. Diese Truppe soll nach zuverlässigen Zeichnissen die unerhörte Summe von 40,000 Thalern aus F. mitgenommen haben, und die auch als Schriftstellerin bekannte Veltheim, welche in den folgenden Messen mit ihr concurrirte, mußte der Hakin das Feld räumen und ihre Garderobe im Stiche lassen. — Um 1727 führte die Neuberin die f.er Bühne ihrer Zukunft weiter entgegen; sie wurde erst nach 15 Jahren durch die Staatsactionen Franz Gervaldos von Walderotti verdrängt, die, während Karl VII. längere Zeit in F. verweilte, gegeben wurden. Zu derselben Zeit spielten auch franz. Schausp. unter Gerard und Sevigny vor dem Kaiser. Indeß diese Richtung hielt nicht lange an, indem bereits bei der Wahl Franz I. die Neuberin wieder Vorstellungen gab. Diese reformirte Bühne veranlaßte 1750 Berathungen wegen eines Schauspielhauses, die erst nach 30jährigen Debat-

ten durch den unternehmenden Bürger patricischen Geschlechtes von Bienenthal gelöset wurden. Dieser erbaute ein Schauspielhaus im Junghof und vermiethete dasselbe an wandernde Truppen. Während der Krönungsfeierlichkeiten Josephs II. führten von Kurz und seine Gattin Therese eine nicht ungeübte Gesellschaft nach F. Bald darauf brachte die Sebastianische Gesellschaft die ersten Operetten. 1770 kam Marchand von Straßburg nach F. Diesem folgte die Seilersche Gesellschaft. Wenn jener Anstand und stete Anmuth in der Form feststellte, so begünstigte diese die ernstere Richtung, die von Lessing bis zu Schiller und Goethe die deutsche Bühne wie im Sturme über die Kinderjahre emportrug. — Das neue (jetzt noch bestehende) Schauspielhaus wurde gleich nach seiner Vollendung von einem f.r Bürger, Hofrath Tabor, in Pacht genommen, der sein Recht 7 Jahre darauf an die kurfürstliche Theaterverwaltung in Mainz abtrat. Während dieser Zeit und vor der Errichtung der stehenden Bühne gaben die Gesellschaften von Großmann, Böhm und Koberwein und Schröders Stiefvater Ackermann mit seiner geistvollen Tochter Charlotte in F. Vorstellungen. Erst gegen Ende des vor. Jahrh.s dachte man an eine stehende Bühne in F., die nun auch bald realisirt wurde. 60 der angesehensten Bürger, meist aus dem Handelsstande, schossen 33,000 Fl. zur ersten Einrichtung in der Weise zusammen, daß jeder Theilnehmer 550 Fl. einlegte. Schon die Gesellschaft von 1792 zählte bedeutende Mitglieder aus allen Gegenden Deutschlands. Da aber die kurfürstliche Theaterverwaltung in Mainz, die nur bei Gelegenheit etwaiger Krönungen, Festlichkeiten und der Messen in F. spielen ließ, noch in der Pacht des Schauspielhauses stand, so wurde mit dieser eine Uebereinkunft geschlossen, daß sie das f.er Schauspielhaus noch vor Ablauf der Pachtzeit den Actionairs überlassen wolle, wofern nicht eine Krönung stattfinde. Diese ereignete sich indeß noch im October desselben Jahres, nachdem Leopold II. unvermuthet gestorben war und die f.er Nationalbühne — die sich im gerechten Patriotismus diesen tönenden Namen beigelegt hatte — war während der desfallsigen Festlichkeiten auf eine breterne Bude verwiesen, während die Mainzer Gesellschaft im Schauspielhause Vorstellungen gab. In jener Bude spielten Iffland, der Komiker Lux und der alte Gern (später in Berlin) als Gäste, und die vorzüglichsten Mitglieder der damaligen Gesellschaft waren Bräckl, Prandt, Schmidt, von Cronstein, Amberg, Ellmenreich, Stenzsch, und die Damen Bräckl, Heinemann, Gensike, Boudet, Bötticher, Aschenbrenner, Kneusel, Langenthal (nachherige Gattin des Staatskanzlers von Harden-

berg). Im October fand die erste Vorstellung dieser Gesellschaft im Schauspielhause statt, indeß Custine, der mit den Neufranken schon Tags darauf der Stadt einen Besuch abstattete, führte sofort den Schluß der Bühne herbei; sie unterlag allen Wechselfällen des Krieges, und bei der Beschießung der Stadt 1796 trat allgemeine Zerrüttung ein, indem die bedeutendsten Mitglieder nun F. verließen. Bernard, aus Offenbach, wurde nun zur Leitung des Instituts berufen. Unter ihm nahm die Oper einen Aufschwung, wie bei keiner anderen Bühne jener Zeit. Cannabich war Musikdirector, seine Frau (nachherige Fürstin von Isenburg) erste Sängerin, Maurer, erster Bassist, Schlutz, erster Tenorist. Die Elite des Schauspiels bildeten Otto, Lux, Werdy, Dupré. Zu derselben Zeit wurde der Grund zu dem trefflichen Orchester gelegt, dessen sich F. noch erfreut. Die durch den Revolutionskrieg herbeigeführte Auflösung der Universität Mainz nöthigte viele Studenten, ausgezeichnete Dilettanten, sich der Kunst in die Arme zu werfen, indem sie als Musiker in das f.er Orchester eintraten. Während der Kriegsereignisse blieben die pecuniären Verpflichtungen keinen Tag in Rückstand, aber die Zuschüsse vermehrten sich bis 1805 von 550 Fl. auf 770 Fl., ein Erfolg, der schon Berathungen veranlaßte, die Entrepreise einem Privatmann zu überlassen, Berathungen, die übrigens durch einen von Bernard unterstützten Entwurf sistirt wurden. Diesem zufolge wurde die oberste artistische Leitung an Ihlée, der bis dahin als Theatersecretair und Bühnendichter fungirt hatte, und den Musikdirector Schmitt übertragen und der Schausp. Werdy (jetzt in Dresden) übernahm die Regie, während ein Ausschuß der Actionairs die Finanzen verwaltete. Die Befähigung, die Redlichkeit und der Eifer dieser Männer befestigte die ökonomische und artistische Position der Bühne binnen Kurzem. Als aber F. Hauptstadt des Großherzogthums gl. Namens wurde, wurde für die oberste artistische Leitung ein fürstl. Bevollmächtigter angestellt, und Ihlée und Schmitt traten wieder in ihr früheres Verhältniß zurück. — Seit 1813 wurde die Leitung des f.er Theaters verschiedenen Oberdirectionen anvertraut. Die Regie übernahm 1817 der verdienstvolle Schausp. Weidner und führte dieselbe mit Kraft und Einsicht mehrere Jahre. Dem Einflusse dieses Künstlers verdankt das recitirende Drama seinen Aufschwung, und mehrere bedeutende Engagements, namentlich das der berühmten Lindner fallen in diese Periode. 1818 übernahm Spohr die Leitung des Orchesters, räumte jedoch 1819 den mancherlei Vexationen, die ihm von Seiten einer Ignoranz entgegengesetzt wurden, der man nicht immer mit

Geradheit begegnen konnte, das Feld. Da Ihlée indeß alt geworden, wurde ihm Malß beigegeben in der Leitung des Geschäfts, der über seine Hochstudien: Geniewesen und Architektik, nicht die schönwissenschaftliche Literatur und die Kunst in der höheren Bedeutung des Worts versäumt hatte, und schon durch seinen Bürgercapitain — eine Dichtung, die, wenn auch auf localen Grund basirt, doch an Humor und Charakteristik literargeschichtliche Bedeutung hat — eine würdige auch von Goethe zugegebene Stellung unter den dram. Dichtern behaupten wird. 1821 übernahm Guhr die Leitung des Orchesters und erhob es schnell durch kräftige Leitung und geniale Inspiration zu einem der ersten in Deutschland. Nachdem 1827 vergebliche Berathungen zum Bau eines neuen Schauspielhauses stattgefunden hatten, beschränkte man sich darauf, das vorhandene, das freilich durch seine akustischen Vorzüge mit den besten Bühnen Deutschlands concurriren kann, zu restauriren und zu erweitern, eine Restauration die beinahe die Kosten eines neuen Baues absorbirte. 1831 wurde Grüner, bisher scenischer Director des Hoftheaters zu Darmstadt, zur Leitung der Bühne, als Intendant und mit unbeschränkter Vollmacht berufen. War derselbe auch mit bedeutenden Kenntnissen begabt, so fehlte ihm doch wissenschaftliche Befähigung und einfacher Kunstsinn. Somit konnte seine Leitung nur einseitige Resultate veranlassen, die hauptsächlich in einer glänzenden Außenseite der Oper bestanden, der auch zufällig bedeutende Gesangskräfte zu Statten kamen, während das Schauspiel ganz und gar von dem Intendanten vernachlässigt wurde. Grüner sah sich deßhalb genöthigt, 1836 sein Geschäftsverhältniß zu quittiren, und es trat von Neuem eine Oberdirection in der alten Weise — aus Actionairs gebildet — ein. Guhr und Malß leiteten das artistische Geschäft, Meck, versah die Regie mit Fleiß und Eifer. Da indeß die immer wiederkehrenden Deficits in der Einnahme hauptsächlich in dem Verhältniß einer Oberdirection gesucht wurden, die eigentlich in keinen artistischen Beziehungen zu der Bühne stand und selbst auf dem administrativen Terrain nicht umsichtig durch günstige Speculationen wirken konnte, so hat man im Mai 1839 die absolute Leitung der f.er Bühne Guhr, Malß und Meck auf eigne Gefahr übertragen. Es wurde nämlich mit denselben ein Vertrag auf 3 Jahre zur Leitung der Bühne abgeschlossen, kraft welches ihnen für das 1. Jahr ein Geldzuschuß von 24,000 Fl., für das 2. und 3. einer von 22,000 Fl., gegen eine Baarcaution von 12,000 Fl. zugestanden wurde. Wenn die genannten Directoren bereits in ihrer früheren Stellung den Actionairs eine Garantie ihrer artistischen Befähigung und ihres reinen Eifers geboten haben, so darf nunmehr auch

das Publikum auf sie die gegründete Hoffnung einer neuen Aera für die dram. Kunst in F. stützen. (E. B)

Frankfurt a. d. Oder (Theaterstat.), Hauptstadt des gleichnamigen Regierungsbezirks in Preußen, mit bedeutendem Handel auf 3 Messen, starker Oderschifffahrt und über 22,000 Einw. Ein Theater hat F. schon seit geraumer Zeit; es wurde aus einer Kirche gebaut, was sich in der Form noch zeigt, und faßt 800—1000 Personen. Das Haus ist im Aeußern und Innern veraltet, unfreundlich und unzweckmäßig, doch soll 1840 der Bau eines neuen begonnen werden, zu dem der verstorbene König 15,000, die Stadt 20,000 Thaler bewilligte. Maschinerie und Beleuchtung sind dem Hause angemessen, die Garderobe und Decorationen dem jedesmaligen Director gehörig. Seit vielen Jahren schon spielt die Faller'sche Gesellschaft in F. und zwar zwei Mal jährlich; während und nach der Martini= und Laetaremesse; im Ganzen 4—5 Monate und alsdann 3—4 Mal wöchentlich. Die Abgaben betragen für jede Vorstellung 10 Thaler; ein befriedigendes Orchester ist vorhanden und nur den Musikdirector muß die Gesellschaft mitbringen. (R. B.)

Franz (Johann Christian), geb. zu Havelberg 1763, widmete sich zuerst der Theologie, dann aber ausschließlich der dram. Gesangskunst und debutirte 1787 zu Potsdam in der ital. Oper, ward Mitglied derselben, was vor ihm noch kein deutscher Sänger gewesen war, und 1791 zugleich auch des Nationaltheaters in Berlin, auf welchem er als Axur die Bühne betrat. F. verließ dies Theater nie wieder, und gehörte zu den ausgezeichnetsten Bassisten, die Deutschland jemals besaß. Seine Glanzparthien waren: Prospero in Reinhards Geisterinsel, Terkaleon in den neuen Arkadiern, Thoas in Glucks Iphigenia in Tauris, Axur, Doctor im Apotheker und Doctor, Oberpriester im Opferfest, Publius im Titus u. s. w. (Z. F.)

Franzen, Bänder oder Säume mit herabhängenden Fäden von Gold, Silber, Seide, Wolle, Kameelgarn, Zwirn &c., als verzierender Besatz an Mänteln, Kleidern, Decken, Vorhängen, Drapperieen u. s. w. F. mit ganz kurzen Fäden heißen Mollet, mit langen Fäden und mit Troddeln untermischt Crepines, mit gedrehten oder umgedrehten Fäden geschnittene F. — Gold= und Silberarbeiter, Posamentirer und Klöpplerinnen — besonders im sächsischen Erzgebirge — verfertigen dieselben und sie bilden einen nicht unbedeutenden Handelsartikel. Zur Verzierung des röm. Costums werden F. häufig gebraucht, früher wandte man sie auch am span. Costum an, doch sind Bouillons (s. d.) daran zweckmäßiger und geschmackvoller. (B.)

Franziskaner, ein berühmter und weit verbeiteter geist-

licher Orden, gestiftet 1208 vom h. Franz von Assisi. Armuth und Entsagung, stille Betrachtung und Verbreitung der Gelehrsamkeit war Zweck der Mönche; sie theilten sich im Laufe der Zeit in eine Menge von Unterabtheilungen und zählten im 18. Jahrh. an 120,000 Mitglieder. Die Kleidung war eine braungraue sackartige Kutte mit einem breiten Kragen, der sich auf dem Rücken zu einer Kapuze gestaltete, beim Ausgehen trugen sie noch einen kleinen Mantel, beides von grobem Tuch; Sandalen an den bloßen Füßen und einen knotigen Strick um den Leib. Der Kopf war glatt geschoren bis auf einen kleinen Haarkranz in der Mitte. — F.-Nonnen, s. Clarissinnen. (B. N.)

Französisches Theater (Gesch.). Die Geschichte des fr. Th.s theilt sich wie die des engl. in 4 scharfgesonderte Perioden; die erste reicht von dem bewiesenen Dasein von Possenspielern, und dergl. bis zur Entstehung der Mysterien, also von 750 bis 1400; die 2. Periode ist die der Mysterien und Moralités; sie erstreckt sich bis auf Jodelle den Gründer des regelmäßigen Dramas, also von 1400 — 1550; die 3. Periode umfaßt den ganzen Zeitraum von 1550 — 1814, in welchem das classische Drama entstand, sich entwickelte und die schönsten Blüthen trug; die 4. und letzte Periode endlich beginnt mit 1814, wo die romantische Schule sich dem Classicismus feindlich gegenüber stellte und der ganzen dram. Poesie eine andere Richtung zu geben drohte. — Schon unter den Königen alter Abstammung finden sich Possenreißer und Schausp. und ein Decret von Karlemann vom J. 789, welches denselben die Ausübung ihrer Kunst verbietet, ist das erste Document über das Dasein einer Art theatral. Vorstellungen in Frankreich. Welche Unterbrechungen alsdann Statt fanden, läßt sich nicht bestimmen; denn der nächste actenmäßige Beweis ist ein Mandat des Bischofs von Paris, Eudes de Sully, v. J. 1198, welches den Unfug verpönt, in den Kirchen Possen, welche „die entheiligendsten Albernheiten enthalten und mit unzüchtigen Liedern gemischt sind" darzustellen, die unter dem Namen Fêtes des fous bekannt geworden waren. Aber die Anstrengungen des Bischofs wie der theolog. Fakultät zu Paris, diese Vergnügungen gänzlich zu verdrängen, waren vergebens; eine Anzahl Dichter und Sänger aus den mittäglichen Provinzen, die Trouvères oder Troubadours, bemächtigten sich der einmal erwachten Volksneigung und nährten sie durch dram. Gedichte, die sie Chants, Chanterels, Pastorales und sogar Comédies nannten, und die sie selbst darstellten; diese Dichtungen zeichnen sich durch eine größere Regelmäßigkeit, den Wohlklang des Reimes und eine geistigere Behandlung des Stoffes vor den Fêtes des fous vortheilhaft aus; aber an

Unsittlichkeit können sie fast mit denselben wetteifern. Bald gründete sich ein eigener Verein von Dichtern, die sich comiques nannten, und gemeinschaftlich Stücke verfaßten und darstellten; ihre Namen sind: Arnaud de Tarascon, Faidit d'Avignon, Pierre de St. Remy, Ricard de Noves, Giraut de Bouruelle, Brunet, Usez, Parasols u. A. Auszeichnet war unter ihnen besonders Parasols, der sogar eine Tragödie dichtete, die er dem Papste widmete, und Bertrand de Pesars, der öffentlich Unterricht in der Dichtkunst ertheilte. Zu diesen Dichtern gesellten sich bald Chanteurs, die einfache Melodien zu den Liedern zu erfinden suchten und sie absangen; und Jongleurs, die den Gesang mit Instrumentalmusik begleiteten. Diese Gesellschaften blühten von 1130 bis gegen 1400; sie wurden von den Königen und den reichen Edelleuten unterstützt und erlangten einen solchen Ruf, daß selbst fremde Höfe sie suchten und an sich zogen. Ihre Darstellungen gaben sie meist in den Schlössern der Großen, doch auch auf öffentlichen Plätzen ohne alle weitere Vorrichtung, oder höchstens auf einem Brettergerüste, welches für das Bedürfniß des Augenblicks aufgeschlagen wurde. — Um 1400 (1385) wandte sich plötzlich die Meinung gegen die Troubadours und ihre Begleiter; man eiferte gegen ihre unsittlichen Gedichte und ihr eben so unsittliches Leben, sie waren bald eben so verachtet als früher geliebt, zerstreuten sich und wurden sogar förmlich verbannt. Bald aber rief man sie zurück; politische Verhältnisse machten es wünschenswerth, das Volk zu zerstreuen; man unterwarf Dichtung und Darstellung zwar einer strengen Aufsicht, pflegte sie aber sonst mit verschwenderischer Gunst, was selbst vom Hofe Ludwig des Heiligen geschah. Es bildeten sich neue Gesellschaften unter dem Namen Bateleurs, die körperliche Uebungen, gymnastische Künste mit Declamation und Gesang verbanden und bald eine gleiche Berühmtheit wie die frühern genossen. Unter den Dichtern dieser Epoche sind besonders Thibault Comte de Champagne u. Gaces Brule zu nennen. — Die günstige Aufnahme der Bateleurs erweckte mannigfache Nacheiferung und gab Veranlassung zum Entstehen der Mystères (s. Mysterien) mit denen die 2. Periode des fr. Th.s beginnt.

Pilger, die vom h. Grabe zurückkehrten, sangen an den Straßenecken von Paris ihre auf die Leidensgeschichte Christi bezüglichen Lieder und erfreuten sich dabei eines solchen Zulaufs, daß der Prevot v. Paris ihnen das Singen verbot. Aber ihre Lieder hatten solchen Anklang gefunden, daß einige fromme Bürger von Paris den Pilgern 1398 in dem nahen Flecken St. Maur ein Gebäude kauften, welches ausschließlich für ihre Productionen bestimmt war. Dieses war das 1. Theater von Paris und zugleich von ganz Frankreich; denn als das

Absingen der Lieder bald aufhörte, auf das Volk zu wirken und ein einträgliches Gewerbe zu sein, stellten die speculativen Pilger, die nun den Namen Confrères de la passion annahmen, den Inhalt mimisch dar und zogen dadurch das Volk auf eine so unerhörte Weise an, daß die Behörde besorgt wurde und 1398 diese Darstellungen, so wie alle aus der h. Geschichte genommenen, untersagte. — Die Confrères wandten sich an den Hof und nachdem Karl VI. selbst eine ihrer Vorstellungen gesehen und davon entzückt war, ertheilte er ihnen ein ausschließliches Privilegium, welches mehrere Jahrh.e dauerte. — 1442 zogen die Passionsbrüder sogar nach Paris, mietheten einen Saal und errichteten daselbst das Theater de la Trinité, in welchem sie bis 1539, wo das Theater zum Spital eingerichtet wurde, ihr Wesen trieben. — Ein sehr bedeutender Rival war den Passionsbrüdern indessen in den Basochiens (Clercs de la Bazoche) erwachsen; angeregt durch die Theilnahme des Volkes, hatten sich Schreiber der Parlaments-Advokaten zu einer Gesellschaft vereinigt und von Philipp dem Schönen die Erlaubniß erhalten, 3 Mal jährlich öffentlich Vorstellungen zu geben; denn sie hatten das ausschließliche Privilegium der Passionsbrüder dadurch umgangen, daß sie ihre Stücke Moralités nannten und die vollständige Gleichheit des Inhalts durch äußern Prunk (Züge, Ballets, u. s. w.) verbargen. Die Basochiens spielten anfangs öffentlich, wurden aber bald so beliebt, daß sie beständig in den Palästen der Großen spielten und ihre Vorstellungen bei keiner festlichen Gelegenheit fehlen durften. Sich den Reiz der Neuheit zu erhalten, erfanden sie eine Art Nachspiele, Parades genannt, profanen Inhalts, der zunächst den Stadtgeschichten entnommen war; auch diese fanden außerordentlichen Beifall, wurden aber bald so unzüchtig, daß, als mehrere gegen die Basochiens verhängte Strafen fruchtlos blieben, (so z. B. wurden sie durch ein Urtheil des Parlaments von 1440 zu 15 tägiger Einsperrung bei Wasser und Brod verdammt), ihnen 1470 ihre Darstellungen gänzlich untersagt wurden; Ludwig XII. aber gab ihnen nicht nur die Erlaubniß wieder, zu spielen was sie wollten, sondern ließ ihnen auch ein Theater, Table de marbre genannt, errichten. Die Unsittlichkeit nahm bald wieder überhand; Parlamentsbeschlüsse, die bei ewiger Gefängnißstrafe alle Satyre verboten, halfen nichts, eben so wenig eine 1538 angeordnete Censur; unter Masken (s. d.) versteckt, deren Einführung ihnen zugeschrieben werden muß, verspotteten die Basochiens alles Heilige, bis sie 1547 gänzlich aufgehoben wurden. Sie vereinigten sich theils mit den Passionsbrüdern, theils bildeten sie eigene neue Gesellschaften und zogen in den Provinzen umher; ihr Name

aber verschwindet aus der Geschichte. — Die Passionsbrüder hatten indessen in Ort und Art ihrer Vorstellungen manche Veränderung erfahren; 1540 — 43 spielten sie im Hôtel de Flandre und als sie auch dieses räumen mußten, brachten sie einen Theil des Hôtel de Bourgogne käuflich an sich und errichteten dort ihr Theater. Sich den Antheil des Publikums zu erhalten, mußten sie wie die Basochiens profane Stoffe zum Gegenstand ihrer Darstellungen machen. Sie verbanden sich zu diesem Zwecke mit einer 3. Gesellschaft, die seit Kurzem entstanden war; diese nannte sich Enfans sans souci, bestand meist aus Leuten von guter Familie, die ein tolles und unabhängiges Leben suchten; ihre Stücke, die nur einen profanen Inhalt hatten, hießen Sottises und ihr Vorsteher Prince des sots; ihr Zweck war alle Narren und Narrheiten, in welchem Stande sie auch sein mochten, zu geißeln; nach ihrer Vereinigung mit den Passionsbrüdern verschwindet auch ihr Name. Aber die Verstellungen der frommen Väter arteten nun auch in die allgemeine Unsittlichkeit aus; auch sie wurden verfolgt, bestraft, unter Aufsicht gestellt, und als Alles nichts half, untersagte ein Parlamentsbeschluß von 1548 ihnen die Darstellung von Mysterien u. der gl. und erlaubte ihnen blos weltliche, aber anständige Stücke zu geben; das hielten die Passionsbrüder unter ihrer Würde, sie lösten sich auf, vermietheten ihr Theater und behielten sich blos 2 Logen vor, wo sie jeder Vorstellung beiwohnen konnten; die Geistlichkeit aber, die vergebens das Schauspiel ganz zu unterdrücken strebte, brach jetzt mit demselben für ewige Zeiten und belegte sämtliche Schausp. mit dem Kirchenbann. (S. Excommunicirt. Bnd 3. pag. 213.) Bedeutende Persönlichkeiten als Dichter oder Schausp. erheben sich aus dieser 2. Periode nicht, höchstens ist der Advokat Pathelin, Mitglied der Basochiens, als Dichter zu nennen. Der Schauplatz erlitt allmählig die wesentlichsten Veränderungen; das Theater St. Maur war nur ein Saal ohne alle Vorrichtung; in den Theatern de la Trinité und de l' hôtel de Flandre war die Bühne erhöht und die Sitze der Zuschauer erhoben sich terrassenförmig bis zum äußersten Ende des Saals; die höchsten Sitzreihen hießen Paradis; das Theater de l' hôtel de Bourgogne hatte bereits eine der heutigen durchaus ähnliche Einrichtung; Decorationen kannte man dagegen nicht. Eine eigenthümliche Art des Abganges ist noch bemerkenswerth; wenn das Stück begann, so saßen sämmtliche Mitspielenden in einer Art offener Tragchaise, aus der sie aufstanden, wenn die Reihe an ihnen war und sich wieder niedersetzten, wenn sie abtraten. Auch die franz. Provinzialtheater entstanden in dieser Periode; Rouen, d' Angers und Metz waren die ersten Städte, die besondere Lokale

zur Aufführung von Mystères und Moralités errichteten und alle bedeutendern Städte des Reiches folgten bald nach. —

Die 3. Periode des fr. Th.s lehnt sich an Jodelle (1532 — 73); er war Mitglied einer Gesellschaft, die in den letzten Jahren entstanden war und sich Comédiens nannte; das Privilegium der Passionsbrüder hatte ihnen viel zu schaffen gemacht und erst nach langem Hader war es ihnen gelungen, in dem neuerrichteten Theater de collége de Rheims spielen zu dürfen; sie mußten dieses Theater bald mit dem de Boncourt, die Jodelle beide herstellte, vertauschen und wurden endlich durch Abmiethung des Hotel de Bourgogne von den Passionsbrüdern die priviligirte Truppe von Paris. Um mit den andern Gesellschaften concurriren zu können, hatte Jodelle eine neue Gattung Stücke eingefuhrt. Nach antiken Mustern schrieb er Tragödien, die den größten Anklang fanden und eine solche Umwälzung des Geschmacks hervorbrachten, daß man Jodelle als den Gründer des franz. Dramas betrachten kann, denn alle spätern Tragiker haben sein System nur verändern, nicht umwerfen können; letzteres hat erst in neuester Zeit die „romantische Schule" versucht. Unter Jodelle's Stücken sind besonders das Trauerspiel Cleopatra, das Lustspiel Eugenie und vor Allem seine Dido zu nennen. An ihn reihte sich das „franz. Siebengestirn," die Dichter Ronsard, de Bellay, Ant. de Baïf, P. de Phyard, Remi, Belleau und Jean Daurat, die alle Tragödien nach Seneca, der als höchstes Vorbild galt, lieferten. Andere Dichter, die fast sämmtlich ihnen nachahmten, waren: Robert Garnier (1534 — 90), der in seinen 8 Trauerspielen die regelmäßige Abwechslung des männlichen und weiblichen Reimes einführte: unter seinen Arbeiten sind die Jüdinnen und Bradamante ausgezeichnet; letzteres war die erste Tragicomödie (welchen Namen Garnier ebenfalls einführte) auf dem fr. Th.; die Charakterzeichnung ist bei Garnier bedeutender als bei Jodelle, doch uberragt ihn letzterer an Gedankenreichthum und Poesie. — Lapeyrouse, dessen Medea besondere Erwähnung verdient. Gabriel Bounin oder Bounyn (1549 — 1600), der die erste Pastorale La sultane schrieb, die großen Beifall fand. Die Brüder Jean und Jaques de la Taille und Jaques Grevin. Außer diesen sind zu nennen Alexander Hardy (1560 — 1630) der 800 Stücke schrieb, von denen 41 gedruckt sind, und Jean de Rotrou (1609 — 50) ein Vorgänger Corneille's, der in seinen 36 Stücken besonders den moralischen Zweck der Bühne im Auge hatte und seinen Personen die trefflichsten Sittensprüche in den Mund legte. Eine Hinneigung zur Nachahmung span. Dramen ist bei den franz. Dramatikern bis auf Corneille's Cid, selbst noch späterhin, wahrzu-

nehmen. Oft nannte man nicht einmal den Urheber des Originals, wie es später auch mit vielen Kotzebue'schen Stücken geschehen ist. Rotrou's Stück: Wenzeslaus ist nach Francisco do Roxas; selbst Moliere benutzte span. Sujets; Thomas Corneille's Dramen sind bis auf wenige span. Ursprungs, auch Quinault's ältere Arbeiten, die Comödien und Tragicomödien, sind dem Span. entlehnt. — Ehe wir zu Corneille und Molière übergehen, müßen wir der äußern Gestaltung des fr. Th.s noch einen flüchtigen Blick widmen.

Nicht lange waren die Comédiens im ungestörten Besitz der theatral Alleinherrschaft; schon 1584 versuchte eine Schausp. Gesellschaft aus der Provinz einen Kampf mit den Priviligirten und erbaute ein neues Theater im Hôtel de Cluny; sie wurde indessen um so eher vertrieben, als sie selbst das Parlament unbesonnen angegriffen hatte. Auch ital. Schausp. Gelosi genannt, kamen um 1585 nach Frankreich, spielten in den Provinzen und in Blois selbst vor dem Könige, dem sie sehr gefielen. Unter seinem Schutze kamen sie nach Paris, errichteten 1588 das Theater de l'Hôtel de Bourbon und führten ein ganz neues Schauspiel: die Pantomimen ein, welche Neuigkeit außerordentliches Glück machte. Aber auch sie wurden bald vom Parlamente vertrieben, welches die priv. Schausp. in ihren Rechten schützte. Mächtiger wurde das Privilegium 1296 erschüttert, wo abermals fremde Schausp. zum Jahrmarkt nach Paris kamen, das Theater de la foire St. Germain errichteten und großen Zulauf hatten. Die Schausp. des Hôtel de Bourgogne verlangten die Aufhebung der Meßfreiheit und der Magistrat schloß das neue Theater. Aber das Volk nahm sich der Fremden an, es entstand ein Auflauf, man erstürmte das Hôtel de Bourgogne, mißhandelte die Schausp. und der geängstigte Magistrat ließ die Fremden spielen und erklärte das Privilegium während der Jahrmärkte für ungültig; eine Entscheidung von der höchsten Wichtigkeit, da nur durch sie bald nachher Molière Spielraum für sich und seine Gesellschaft gewann.

Hatte nun das franz. Drama durch Jodelle und seine Nachfolger eine bestimmte Form und Inhalt gewonnen, so waren doch die frühern Zustände sich nicht gänzlich entfernt und es hatte sich manches in die neue Gattung eingeschlichen, was nicht wohl damit verträglich schien. Hatte schon Garnier in seinem Bradamante einen romantischen Stoff behandelt, so geschah dies noch öfter von den Dichtern Mairet, Ryér, Calprénède, Scudery, Baro u. A. Der bessere Geschmack hatte sich indessen so entschieden der antiken Form zugewandt, das starre Festhalten an den falschverstandenen 3 Einheiten (s. Aristoteles) schien den Bevorzugten so unerläßlich, daß man Pierre Corneille (s. d.) mit Jubel als Vater und Wie-

derhersteller des Theaters begrüßte, als er sich von dem romantischen Elemente, welches noch in seinem besten Werke, im Cid vorhanden ist, losgesagt hatte. Thomas Corneille folgte streng der Richtung seines Bruders und theilte seine Triumphe. Geheiligt und gleichsam für die einzig kunstgerechte erklärt, wurde diese Form des Dramas durch Boileau's, eines wortgewandten aber geistlosen Dichters Art poétique, die bis zum Anfange dieses Jahrh.s als ewige Regel für den Geschmack galt. Ungleich höher wie Corneille steht Jean Racine (s. d.) der bei aller Anhänglichkeit an die starre Form mehr Freiheit des Geistes entwickelte und ein wahrhaftes, inniges Gefühl und tiefe Kenntniß des menschlichen, besonders des weiblichen Herzens zeigte. Hinsichtlich der edeln wohlklingenden Sprache hat ihn kein franz. Dichter übertroffen; auch hat keiner so gewandt wie er, den Ton des Hofes wiederzugeben gewußt. Ihm folgte Crebillon (s. d.), dessen schwülstige Tragödien nur in Folge eines Mangels besserer Neuigkeiten gefallen konnten. Weit freier und selbstständiger gestaltete sich das Lustspiel: Jean Baptist Poquélin, genannt Molière (s. d.) wurde für dasselbe Vorbild und Muster fur alle Zeiten. Er verschmähte die Mode gewordene Liebedienerei gegen den Hof und die Großen, geißelte die Mängel und Gebrechen der Zeit und der Menschen mit scharfer Satyre und bewegte sich auch in der Form mit angemessener Freiheit. Ihm folgte Regnard (1647 bis 1709) mit eben so viel Gewandtheit als Glück. — Brueys (s. d.) Palaprat, Dufresny, Dancourt (s. d.), Legrand (1673 bis 1728) der 34 höchst witzige Stücke schrieb und dabei ein guter Schausp. war Boursault, Lesage und Scarron, die besonders treffliche Schubladenstücke und Possen lieferten. — Die äußere Gestaltung des Theaters rang indessen auch mehr und mehr nach einer festern Begründung. Die Comédiens fanden bei der schwunghaften Entwickelung der dram. Poesie reichen Stoff zur Darstellung und diese schritt mehr und mehr zur höhern künstler. Bedeutung vor. Indessen währten die Kämpfe gegen ihr Privilegium fort, bis sie 1673 erlagen. 1600 errichtete eine Gesellschaft abermals ein Meßtheater im Marais und wandte zuerst vollständigere Decorationen und Maschinerien an, wodurch die Zuschauer mächtig angezogen wurden, so daß die Gesellschaft zu jeder Messe wiederkehrte. Flüchtige Erscheinungen waren: das Theater de la rue St. Michel, das Second théâtre au faubourg St. Germain und das Theater de la croix blanche, die 1632, 1635 und 1640, erstere von reisenden Gesellschaften, letzteres von Dilettanten errichtet wurden. Beim Theater de la croix blanche debutirte Molière und ging dann zu der Gesellschaft über, die im Theater du Marais spielte, deren Vorstand er wurde. Sein Ruf war indeß so bedeutend geworden, daß

er es 1658 wagte, die Erlaubniß zu erbitten, vor dem Könige spielen zu dürfen und sie erhielt. Zu diesem Zweck errichtete er das Theater au Louvre, wo er sich den Beifall des Königs in dem Grade erwarb, daß dieser ihm erlaubte abwechselnd mit einer ital. Gesellschaft, die sich vor Kurzem in Paris gegen einen Tribut an die Comédiens festgesetzt und das Theater du petit Bourbon (1658) errichtet hatte, zu spielen; als dieses Theater 1660 geräumt werden mußte, errichtete Molière das Theater du palais royal und seine Gesellschaft erhielt den Titel Troupe de Monsieur, wodurch sie mit den Comédiens, denen sie nur eine gewisse Abgabe zu entrichten hatte, in fast gleiche Rechte trat. So waren also 1660 drei stehende Theater in Paris. Auch span. Comödianten kamen 1660 nach Paris, wo Ludwig XIV. eben Maria Theresia geheirathet hatte, errichteten das Theater des comédiens espagnols und spielten mit dürftigem Erfolge bis 1672. Eine ephemere Erscheinung war das Theater de Mademoiselle, 1661 von einer Gesellschaft errichtet, die der Mad. de Montpensier auf der Reise gefallen hatte und sich ihrer Protection erfreute; wichtiger dagegen war das Theater du Dauphin, errichtet 1662, wo der junge Baron zuerst seine glänzenden Erfolge feierte und das ein 4. stehendes Theater zu werden drohte. Der König errichtete 1671 das Theater des Tuileries zu seinem Privatvergnügen, Lully schuf die franz. Oper, wozu ihm das Molière'sche Theater im Palais royal eingeräumt wurde; dagegen errichtete Molières Wittwe 1673 das Theater de la rue Mazarine, welches in Decorationen und Maschinerie so vollkommen eingerichtet wurde, daß es alle bisherigen Theater übertraf. Auf Befehl des Königs vereinigten sich in dems. Jahre die Comédiens mit der Molière'schen Gesellschaft und alle führten von nun an den Titel: königl. Schauspieler. Das Kindertheater des Bamboches entstand ebenfalls 1677; die wichtigste Erscheinung aber war die Errichtung des Theaters de la comédie française, welches 1698 eröffnet wurde; dieses Theater wurde unmittelbar vom Könige selbst errichtet und zwar mit einem Kostenaufwande von fast 200,000 Fr.; wurde dann den k. Schausp.n als Eigenthum überwiesen und ihnen aufgegeben, die Summe allmälig abzutragen. — Auch in den Provinzen, die stets nur die Hauptstadt nachahmten, brachte dieses Jahrh. eine Menge Theater hervor, die theils aus den ehemaligen Schaubühnen der Mystères umgeschaffen, theils neu errichtet wurden. Während sich indessen die Einrichtung der Theater vervollkommnete, entfernte sich das Costum von aller Wahrheit und Natur; alle Helden des Alterthums erschienen in der Tracht des franz. Hofes mit Perrücke und Degen; daneben war das allegor. Costum und zwar bis zur lächerlichsten Uebertreibung

allgemein. Molière sowohl als einige der bessern Schausp. versuchten vergebens eine Verbesserung; erst am Ende des folgenden Jahrh.s gelang es Talma, diesen Mißbrauch auszurotten.

Auch mehrere berühmte Darsteller hat das 17. Jahrh. aufzuweisen; im Anfange desselben wurden die Schausp. Jacquemin Jadot und Bertrand Hardoum (Guillot Gorju) (1600 bis 1650) Schöpfer von Rollenfächern, die lange sich erhalten; Hamosche hatte großen Ruf, Claude Joffrin unter dem Namen Jodelet (1610 bis 1660) war dauernd Liebling des Publikums und die Dichter schrieben ihre Stücke für ihn; Molière war selbst ein trefflicher Darsteller und an seinem Theater wurden Baron, Beaubourg (s. d.), Hubert, (1611 bis 1668) besonders als Darsteller von Frauenrollen berühmt; Lenoir la Thorillière, der bis 1679 Könige u. dergl. mit großer Auszeichnung spielte und auch eine gelungene Tragödie: Marc Antoine schrieb, gab dem franz. Th. eine ganze Generation trefflicher Darsteller: sein Sohn Pierre erbte den Ruhm des Vaters und erhielt ihn ungeschmälert, seine Töchter Louise und Therese waren sehr beliebt und wurden später die Gattinen Barons und Dancourts (s. d.); mit ihnen wetteiferte Maria Champmesle; Zacharie Montfleury (1600 bis 1667) gab alle Vortheile seiner edeln Geburt und alle Anerbietungen des Hofes auf, um auf der Bühne zu glänzen; sein Sohn Jacob trat in seine Fußtapfen, während sein 2. Sohn Antoine die Bühne mit Stücken nach span. Mustern bereicherte. Raimond Poison (1630 bis 1690) glänzte in der Rolle des Crispin, die er erfunden, und war ebenfalls Vater mehrerer bedeutenden Darsteller u. s. w.

Bei dem stabilen Charakter, den die franz. dram. Poesie angenommen, ist es natürlich, daß bis zu einem neuen Umschwunge des Geschmackes wenig bedeutende Erscheinungen vorkommen konnten. Und wirklich ist das 18. Jahrh. an dram. Dichtern zwar nicht arm, aber alle schreiten in dem vorhandenen Gleise gemächlich fort. So großen Einfluß auch Voltaire (s. d.) auf die Literatur und die ganze Geistesrichtung seines Vaterlandes hatte, seine Tragödien haben die dram. Poesie durchaus nicht fortgerückt und bewegen sich sämmtlich in den engen Grenzen der mißverstandenen Einheiten, ohne auch nur in sprachlicher Beziehung die Grenze im Geringsten zu erweitern. Der Versuch, eine andere Dramaturgie zu schaffen mißlang und selbst Shakspeares Meisterwerke, mit denen Ducis (s. d.) seine Nation bekannt machte, scheiterten an der Behäbigkeit, mit der man sich in die steifen Formen eingewohnt hatte. So sind denn die folgenden Dichter stets mehr oder weniger Nachahmer der vorhandenen Muster; in der Tragödie sind zu nennen: Dubelloy

(1727 bis 1775) der mittelalterliche Stoffe behandelte, die jedoch in der beliebten Form mehr komisch als tragisch erscheinen; Lamotte (1674 bis 1731) der 7 Tragödien, 14 Lustspiele und eine Menge Opern schrieb, die letztern sind seine besten Productionen; Grange (1676 bis 1758) ein Vielschreiber, der indessen auf der Bühne Glück machte; Laharpe (1739 — 89) dessen Drama: Melanie besonders einen dauernden Werth hat, er schrieb außerdem 8 Tragödien; Maria Lemière (1733 — 93) war Crebillons Nachahmerin; Chateaubrun (17* — 75) war als Nachbildner der antiken Tragödie der bedeutendste und glücklichste. Im Lustspiele erlangte Marivaux (1688 — 1763) einen unverdienten Ruf, da seine Breite und Manier die Komik des Lustspiels gar nicht aufkommen ließ. Collé (s. d.) hatte mehr Fond und Talent zum Lustspieldichter, aber er suchte seine Erfolge nur in einer übermäßigen Frivolität. Lesage (1667 — 1747) lieferte 33 Lustspiele und komische Opern; Grant (1709 — 77) gab außer einem frostigen Trauerspiele 2 sehr gelungene Lustspiele; Pannard, (1690 — 1764) der über 80 Stücke schrieb, die sich durch trefflich gehaltene Charaktere und einen sehr eleganten Styl auszeichnen. Ein Mittelding zwischen Tragödie und Lustspiel, das sogenannte Drama, brach sich in diesem Jahrh. Bahn; Diderot (1712 — 84) einer der am tiefsten in's Leben eingreifenden Gelehrten dieses Jahrh.s, war der Schöpfer dieser Gattung; von seinen Dramen sind besonders le fils naturel und le père de famille (beide von Lessing übersetzt) zu nennen; ihm folgten Destouches (s. d.) und Lachaussée; auch Marmontel (1722 — 1800) schrieb in diesem Genre und zwar mit großem Erfolge; doch lieferte er auch mehrere tüchtige Tragödien. Außer diesen sind noch bemerkenswerth Beauchamp, Beaumarchais, Carmontel, (1717 — 1806) der eigentliche Schöpfer der Proverbes dramatiques, Dorvigny, Blanc, Beffroy, Favart, Collin d'Harleville und Bursay (s. d. Art.). Auch die Oper, die wie wir gesehen am Ende des vor. Jahrh.s entstand, beschäftigte mehrere Dichter; dahin gehören zuerst Quinault (1638 — 88), Poisinet, Lafont, Vadé, Favart, Sedain u. A. mehr.

Die franz. Revolution, so tief eingreifend sie in alle Verhältnisse des Lebens, der Wissenschaft und Kunst war, hatte auf die dram. Dichtkunst auffallend wenig Einfluß und eine Umgestaltung erfolgte erst in der folgenden, 1814 beginnenden Periode; Corneille's und Racine's Form und Art erhielten sich noch in der Meinung der Mehrzahl als das Vollkommenste dieser Gattung und kaum räumte man dem altgriech. Theater einen Anspruch auf gleiche oder ähnliche Vortrefflichkeit ein. Nur die ausländische Dichtkunst und besonders Shakspeare, Schiller und Goethe brachen sich gegen

Ende des Jahrh.s leichter Bahn, und durch sie angeregt, versuchten einige Dichter eine Umgestaltung des Dramas; doch beschränkten sich ihre Reformversuche meist auf die Wahl romantischer Stoffe, die sich in der starren Form nur barrock ausnahmen. Als Dichter dieser Zeit sind zu nennen: Laharpe (1740 — 1803) Verf. der Melanie, Vincent Arnault, (1766 bis 1834) dessen Marius à Minturnes große Schönheiten und einen didaktisch-moralisch-politischen Zweck hat; Avrigny (1760 bis 1830) bekannt durch eine im Rhetorischen meisterhafte Jeanne d'Arc en Rouen, Legouvée, Renouard u. m. A. deren Arbeiten mehr oder weniger politischen Charakter haben, der über ihre Bedeutung und Dauer entschied. Der bekannteste unter diesen politischen zum Theil republikanischen Dichtern ist wohl M. J. Chénier (1764 bis 1811), welcher von der Tragödie behauptete: sie sei philosophischer als die Geschichte. Sein Tiberius ist besonders beachtenswerth, ganz klassisch, das vielleicht ausgezeichnetste Drama seit 40 Jahren; dagegen ist sein Philipp II. nach Schiller und Alfieri gänzlich mißlungen. Im Ausdrucke finden sich bei ihm schon einzelne Anklänge an den Romanticismus.

Außerordentlich reich ist das 18. Jahrh. an bedeutenden und wahrhaft großen Darstellern. Wir haben im Verlaufe dieses Werkes die Schausp. Armand, Sophie Arnault, Barroyer, Bellecour, Brizart, Chassé, Hippolyte Clairon, Louise Contat, Desessart, Dufresne, Dugazon, Dumenil, Favart, Fleury u. A. bereits besprochen und verweisen daher auf diese Art. — Zu ihnen gesellen sich noch: Ponteuil (1674 — 1718), einer der bedeutendsten Schausp. seiner Zeit; Jeanne Catherine Gaussin (1711 — 67), eine treffliche Liebhaberin in der Comödie; Lenoce (1701 — 61), der auch beifallswürdige Stücke geschrieben; Adrienne Lecouvreur (1695 — 1730), die der Mode gewordenen hohlen und bombamstischen Declamation Einfachheit und Natürlichkeit mit siegender Kraft entgegensetzte; Marc Antoine Legrand (1683 — 1739), ein trefflicher Komiker, der auch 39 Stücke schrieb; dessen Sohn Louis Legrand, bis 1758 berühmt in Königs- und Mantelrollen; der treffliche Lekain (s. d.), der Komiker Preville (1726 — 99), den Garrick den ersten komischen Schausp. der Welt nennt; Adelaide Olivier (1765 — 87) ihres seltenen, leider nicht ganz entwickelten Talents und ihrer blendenden Schönheit wegen berühmt; Dlle. Sainval (1750 — 85) eine sehr häßliche, aber höchst geistreiche und graziöse Künstlerin; Mad. Vestris (1750—1804), eine geborne Heroine, und endlich Talma (s. d.) einer der größten Schausp. aller Zeiten, dem auch gelang, was so viele seiner Collegen vergebens versucht: das naturwidrige Costum durch ein natürliches zu ersetzen und der in jeder Beziehung den größten Einfluß auf die Richtung

und Gestaltung des Theaters hatte. Ueber die letztere s. für dieses Jahrh. und die folgende Periode den Art. Paris.

Mit der Entstehung der romantischen Schule beginnt die 4. und letzte Periode des franz. Th.s Hatte die Revolution schon Aenderungen in der Wahl des Stoffes hervorgebracht, die unter dem Kaiserreiche sich fortbildeten, so trat mit der Restauration eine gänzliche Umwälzung in de Form des Dramas ein. Die systematische Opposition der Jugend gegen die zurückgeführten Bourbons suchte und that überall das, was dem Hofe nicht gefiel; da nun dieser das classische Drama protegirte und ihm die Alleinherrschaft wieder zu erringen trachtete, warf sich jede jugendliche Kraft auf die entgegengesetzte Seite. Man begann damit, die Dramen Shakspeares, Schillers, Goethes ꝛc. schön zu finden, sorgfältiger als bisher zu bearbeiten und auf die Bühne zu bringen, und warf sich dann auf neue Schöpfungen, die sich in der Form den obigen Werken weit mehr näherten, als Boileau's Art poétique entsprachen. Das Stichwort der neuen Richtung war auch bald gefunden: man nannte Alles, was dem bisher Gültigen entgegentrat „romantisch“ und vereinigte so alles Oppositionselement bon gré mal gré in Eine Schule. Wie aber jede Opposition, wenn sie wahrhaft systematisch ist, ausartet und ausarten muß, so auch diese. Die romantische Schule übertrieb, sie übersprang mit den steifen veralteten Formen auch die nothwendigen Gesetze der Aesthetik, schaffte mit dem widerlichen Ceremoniell auch die Würde ab und wollte die Unnatur der geschniegelten stereotypen Charaktere durch die Unnatur einer wilden formlosen Leidenschaftlichkeit ersetzen. Auch mußte sie sich die Collegenschaft des neu entstandenen Melodramas (s. d.) gefallen lassen, welches durch die Aufstellung der widerlichsten Gebrechen und scheußlichsten Laster, durch Wahnsinn, Blut, Mord und Ueberladungen jeder Art auf die untersten Classen des Volkes zu wirken suchte. So entstand ein Kampf zwischen den Classikern und Romantikern, den die jeder Opposition geneigte öffentliche Meinung zu Gunsten der letztern entschied; die Classiker beschleunigten ihre Niederlage durch die Heftigkeit, womit sie den Kampf führten und die so weit ging, daß sie sich lächerlich machten; das schlimmste Schicksal, welches eine Partei sich — namentlich in Frankreich — bereiten kann. Als hitzigste Streiter für die Sache des classischen Drama's zeichneten sich Jouy, Lemercier (s. d.), Verf. einer guten Tragödie Agamennon, und Baour-Lormian (s. d.) aus, der in seiner Lärmkanone (Canon d'alarme) die Classiker mit braven Leuten, die Romantiker mit Hallunken für synonym erklärt. Die höhere Kritik kann sich noch für keine von beiden Schulen entscheiden, da beide ihr gleich gerechte

Veranlassung zum Tadel geben, sie auch die romantische als noch im Entwickelungsprozesse begriffen betrachten muß. Der Kampf zwischen beiden Schulen hat erst in der neusten Zeit wieder begonnen, indem die hinreißende Darstellungsart der genialen Rachel dem classischen Drama zahlreiche neue Anhänger gewonnen hat. So muß es denn einem künftigen Geschichtschreiber überlassen bleiben, das Resultat des noch unentschiedenen Kampfes als historisches Factum anzuerkennen.

Auf die Bestrebungen in der Poesie sowohl als in der Darstellung hatte dieser Kampf den günstigsten Einfluß, indem jede Partei alle Kräfte anstrengte, um die andere zu überbieten. Die Classiker waren zwar meist auf den vorhandenen Fond dram. Werke hingewiesen, denn sie hatten als Dichter nur Delavigne (s. d.), bezeichnend der Dichter der Bourgeoisie genannt, aufzuweisen, der nicht geeignet war, ihrer Sache den Sieg zu verschaffen. Auch Viennet kann wegen seines Trauerspiels Clovis noch zu ihnen gezählt werden, ferner Liadières, welcher mit richtigem Gefühl Stoffe aus der neuern Zeit bearbeitete (Conradin 1820, Jean sans peur 1821, Jane Shore 1824) und 1829 eine Bearbeitung des schillerschen Wallenstein brachte, worin das Original schrecklich gemißhandelt ist; endlich Jouy, der Verf. bekannter Operntexte, der sich indessen durch seine Tragödien Belisar und Sylla weniger auszeichnete, als durch die Heftigkeit, mit der er die Romantiker bekämpfte. Den Uebergang von der classischen zur romantischen Schule bilden Soumet und Lemercier. Jener lehnt sich an Racine, oder an Schiller an, schreibt gute Verse und verdarb Schillers Don Carlos in seiner Elisabeth de France (1828). Auch Pierre Lebrun versuchte sich im Trauerspiele und gab von Schillers Maria Stuart eine sehr lobenswerthe Uebertragung. Unter den entschiedenen Romantikern sind zuerst Alexander Dumas und Victor Hugo (s. d.) zu nennen; Vitet, der historische Scenen mit großer Geschicklichkeit behandelt, lieferte in Les barricades und Les états de Blois treffliche Werke; Merimée, der sich daran erfreut, das Publikum zu mystificiren, indem er seine Arbeiten für Uebersetzungen ausgiebt, ebenfalls im Théâtre de Clara Gazul, comédienne espagnole (1815); Fougeray, ein Pseudonyme unter welchem Dittmer und Cavé sich verbergen, und Leclerc in den Soirées de Neuilly und Proverbes dramatiques leisteten manches Bedeutende. Alfred v. Vigny, der auch achtenswerthe Originalarbeiten lieferte, und Emile Deschamps sind besonders als treffliche Uebersetzer bemerkenswerth. Auch Brifaut und Desmoustier (s. d.) gehören hierher. Die Republikaner Cavaignac und Thouret gaben mehrere beifallswürdige Stücke im Sinne ihrer Partei. — Das Lustspiel, welches in dem schwebenden Kampfe

wenig betheiligt war, ging indessen erfreulich fort; Cailliava erndtete für seine Ménechmes grecs und Le tuteur dupe entschiedenen Beifall; Loujon gab Comödien und kom. Opern, von denen die letztern den Vorzug verdienen; Laya, Neufchateau, Andrieux und Picard sind glückliche Lustspieldichter; A. Duval schrieb zugleich auch Rührstücke und einen Tasso, worin der goethische benutzt ist; der unerschöpfliche Scribe (s. d.) und seine Genossen Merville, Gossé, Mozére, Maurieu, Alhoy, Theodore und Antoine Année, Etienne Arago, Carmouche, Melesville, Théaulon, Hestienne, St. Hilaire, Brazier, Mad. Ancelot, Bonjour, Leon Halévy, d'Epagny, Bayard u. v. A. arbeiten für das niebefriedigte Bedürfniß des Tages und liefern alle Arten der Poesie mit gleicher Leichtigkeit und Leichtfertigkeit. Die Stücke dieser Dichter finden sich meist in den Sammlungen: Le magazin théâtrale, La France dramatique du 19. siecle, Chronique des petits théâtres de Paris par Brazier und Les comédiens francais par Edouard Foucaud.

Unter den Darstellern dieser Periode glänzt vor allen Talma, der zum großen Nachtheile der classischen Schule nur den Beginn der Periode erlebte; dann die ewig junge Mars und ihre mächtige Rivalin die St. Georges (s. d. Art.); ferner Emilie Leverd, die ebenfalls mit der Mars in die Schranken zu treten wagte; der treffliche Komiker Potier und Samson, der mit Gluck in seine Fußtapfen trat, aber feiner und geistiger spielt; Friedrich Lemaitre, einer der größten franz. Schausp. der Gegenwart; Tiercelin, ein großer Komiker und größerer Sonderling, der 1837 starb; dann Lepeintre, Monrose, Odry, Alcide Tousez, Achard, Vernet und die von uns bereits genannten Baptiste, Therese Bourgoin, Anais Aubert, Arnal, Dazincourt, Boccage, Mad. Dorval, Bouffé, Dlle. Duchenois, die herrliche Dejazet, Hortense Balthazar, Bardau, Beauvalet u. v. A. endlich die Alles verdunkelnde Rachel (s. d.). Vergl. Parfaict, Histoire du théâtre français. Chanois, Recherche sur les théâtres de toutes les nations, Paris 1790 — 1802. Beauchamp, Recherches sur les théâtres de France, Paris 1726, 3 Vol. — Histoire du théâtre français. Amsterdam 1725, 2 Vol. — Histoire de l'ancien théâtre italien à Paris. 1753, 1 Vol. — Histoire du théâtre de l'opéra en France. Paris 1753, 1 Vol. — Gallerie historique des acteurs du théâtre français par Lemazurier. Paris 1810, 2 Vol. — Riccoboni, reflexions historiques et critiques Paris 1730. Lesage et d'Ornevals, les théâtres de la foire, Paris 1721, 10 Vols. Etienne, Histoire du théâtre français depuis le commencement de la révolution etc. (1802). Villemain, Cours de littérature française, Paris 1833 ff. Ch. Magnin, les origines du théatre moderne, Paris 1838. Die zahlreichen Memoiren fast aller großen Schausp. Talma, Réflexions sur

Lekain et sur l'art théâtrale; Humboldts Aufsatz über das fr. Th. in den Propyläen B. 3. Chezy, Leben und Kunst in Paris, Band 2. Mager, Geschichte der französischen Nationalliteratur (Berlin). Briefe eines Verstorbenen. Beurmann, Brüssel und Paris. Jerrmann, Paris, Fragmente aus meinem Theaterleben. Ed. Devrient, Briefe aus Paris. Fr. v. Raumer, desgl. u. v. A. Außerdem die Art. Claque, Comité, Compère, Convenienz, Devise, Droits d'auteurs, Gilles, Jocrisse, Moralités, Mystères, Père noble, Sociétaire, Tantième, u. v. a. die sich auf das Wesen des franz. Th.s beziehen. (R. B.)

Franzperlen. Unächte Perlen, entweder von Glas und mit Wachs ausgefüllt, oder von Perlmutter, Perlsaamen und Muschelschaalen. Die gedruckten F. sind den ächten am ähnlichsten. (B.)

Fraterniren (Techn.), s. Alterniren.

Franconi (Théatre de), Name des Theaters du cirque olympique, von seinem Besitzer F. so genannt, in Paris (s. d.).

Fraus (Myth), die Göttin des Betrugs, eine Tochter des Erebus und der Nacht; sie wohnte im Cocytus und ragte nur mit dem Kopfe aus den schwarzen Fluthen hervor. Man stellte sie dar als eine kleine häßliche Figur, mit einem Menschenkopf und einem buntgefleckten Schlangenleibe, der in einem Skorpionenschwanze endete. (F. Tr.)

Frechheit (Alleg.), ein in der alten Schicksalstheorie häufig vorkommender Begriff, der aber mehr in seinen Gegensätzen, den jeden Uebermuth strafenden Gottheiten, als in eignen Personificationen zur Darstellung kommt; daher die Alten unaufhörlich von der Hybris reden; denn aus ihr entsteht die Are (s. d.), die Schuld. — Die F. in geschlechtlichen Beziehungen findet ihren Ausdruck in der Zügellosigkeit der Bacchantinnen und in der Lüsternheit der Satyren (s. d.). (F. Tr.)

Fredro, 1) (Alexander Graf) geb. 1791 in Galizien, trat 1809 in poln. Kriegsdienste, machte 1812 den russ. und deutschen Feldzug mit und kehrte 1814 nach Lemberg zurück, wo er sich der literarischen Laufbahn widmete. Seine Lustspiele sind in 5 starken Octavbänden enthalten, welche von 1826 — 38 theils in Wien, theils in Lemberg erschienen. Die vorzüglichsten davon, in denen er großes dram. Talent entwickelte sind: die Damen und Husaren, die Freunde und besonders die Misanthropen und der Dichter. Auch dichtete er ein dram. Rittergemälde aus den älteren Zeiten: die Rache, welches in der Auffassung alles bisher von ihm Geschriebene weit hinter sich ließ. Außer dem dram. Fache versuchte F. sich auch in kleinern epischen und lyrischen Gedichten und Erzählungen, welche allgemein gefielen. 2) (Joh. Maximilian Graf) älterer Bruder Ale=

xander's, gab 1837 3 Trauerspiele in Leipzig heraus: Dido, Harald und Wanda. Das 2. Harald, wurde öfters und zwar mit Beifall auf der polnischen Bühne dargestellt, obschon der ästhet. Werth dieser Dichtungen nicht bedeutend ist. (A. B.)

Freiberg (Theaterstat.), Kreishauptstadt des erzgebirgischen Kreises im Königreich Sachsen, mit Bergakademie, sehr bedeutendem Bergbau und 13,000 Einw. — F. besitzt seit 1790 ein eigenes Theatergebäude, das aus einem gewöhnlichen Wohnhaus von dem Kaufmann Engler zum Theater umgewandelt wurde und daher im Aeußern nicht sehr geschmackvoll erscheint. Der einzige Ausgang an der höchstens 15 Ellen breiten Frontseite führt in ein enges Gäßchen; die andre etwa 40 Ellen lange Seite stößt an den Kirchhof zu St. Nikolai, so daß das Theater das Eckhaus an zwei Parallelgäßchen bildet. Wegen der unmittelbaren Nähe der Kirche erhob die Geistlichkeit heftigen Widerspruch gegen den Bau; das hinderte jedoch nicht, daß der Stadtrath nach vollendetem Ausbaue das Haus als Eigenthum der Stadt erwarb. Die innere Einrichtung ist viel zweckmäßiger, als man nach dem Aeußern erwarten sollte. Das Gebäude bietet in Sperrsitzen, Parterre, 2 Reihen Logen und Gallerie Platz für 600 Personen; die Preise der Plätze sind sehr billig und die Einnahme beträgt bei recht vollem Hause nur 140—150 Thaler; doch ist ein so volles Haus eine nur seltene Erscheinung, denn das f.er Publikum hat wenig Sinn, wenig Zeit und wenig Geld fürs Theater. Nur in den Monaten November bis März werden 4 Mal wöchentlich, Sonntags, Montags, Mittwochs und Freitags Vorstellungen gegeben. Die städtischen Abgaben betragen pro Vorstellung 8 Thaler, die übrigen Kosten 15—30 Thaler, letztere Summe natürlich nur bei größern Opern. Die Dekorationen sind Eigenthum der Stadt vollkommen ausreichend und den Verhältnissen angemessen. Auch das aus dem vereinigten Berg- und Stadtmusikchore bestehende Orchester ist befriedigend. In den letzten Jahren haben die Gesellschaften des Grafen Hahn und die Directoren Maschek, Nitsche, Hörner, Graf, Cramer, Weißenborn, Titze, Thieme, Mad. Bello in F. Vorstellungen gegeben. (R. B.)

Freibillet, s. Billet.

Freiburg (Theaterstat.), Hauptstadt des badischen Kreises F. an Treisam mit 14,000 Einw. Von den frühern Theaterzuständen F.s ist fast nichts zu sagen; die Stadt wurde von reisenden Gesellschaften zuweilen besucht, die so lange weilten, als sie Geschäfte machten und nicht eben die Blüthe der Kunst in F. repräsentirten. 1823—25 jedoch gewann das Theater eine andere Gestalt, es trat ein Actienverein zusammen, der es sich zur Aufgabe machte, im Winter ein gutes

Theater herzustellen; dieser schoß eine nicht unbedeutende Summe zusammen, wählte einen Ausschuß, dem die Oberleitung übertragen wurde und stand für den Schaden; der mögliche Gewinn sollte zu einem Reservefond benutzt werden. Später wurde diese Einrichtung dahin abgeändert, daß zwar der Ausschuß die Oberleitung behielt, mit dem Director contrahirt, die Erfüllung des Contractes überwacht, bei Engagements und Entlassungen sowohl, als bei der Besetzung eine entscheidende Stimme hat und der Director also nur die Anordnungen des Ausschusses ausführen muß, dabei aber für das Risiko haftet und nur einen baaren, von den Leistungen der Gesellschaft und dem guten Willen des Vereines abhängigen Zuschuß erhält; außerdem werden ihm Theater, Decorationen, Requisiten ꝛc. unentgeltlich überlassen. Directoren unter dem Actienvereine waren Köhler und Herzog 1823, dann führte der Ausschuß die Direction 3 Jahre selbst und zwar mit bedeutendem Verluste; nun folgten Weinmüller, Grunert und Weber, Hehl und seit Anfang 1838 Carl Schmidt, der jedoch in diesem Augenblick (Mai 1840) die Direction abgegeben hat. — Das Schauspielhaus in F. wurde 1823 erbaut, oder die ehemalige Franziskanerkirche wurde vielmehr vom Baumeister Arnold dazu eingerichtet; das Haus ist sehr lang, aber im Verhältniß viel zu schmal, das Innere ist drückend und schwerfällig, woran die unförmig starken Holzsäulen, die die Logen tragen, besonders Schuld sind. In 3 Reihen Logen, Gallerie, Parterre und 2 Reihen Sperrsitze haben 6—800 Zuschauer Raum. Die Decorationen und Maschinerien sind gut und zweckmäßig. Ein Orchester ist zwar in der Stadt vorhanden, doch genügt dasselbe nicht und der Director muß fast alle ersten Instrumente außerhalb engagiren. — Gespielt wird in F. vom October bis zum April und zwar 4 Mal wöchentlich: Sonntags, Dienstags, Donnerstags und Sonnabends; in dieser Zeit ist der Theaterbesuch sehr befriedigend und das Abonnement von 14 Vorstellungen trägt 8—900 Fl. ein; die Eintrittspreise sind gering und die höchste Einnahme übersteigt nicht 300 Fl. Der Geschmack wendet sich wie allenthalben vorzugsweise der Oper zu. (R. B.)

Freie Künste, s. Künste.

Freie Uebersetzung, s. Uebersetzung.

Freifahrt (Maschinerie), der Laufwagen, der auf dem untern Versenkungsboden auf Scheiben ruht und durch quer durch das Podium gehende Kanäle über die ganze Breite der Bühne gezogen werden kann. Durch diese Vorrichtung werden Decorationsgegenstände, Möbel, Erscheinungen ꝛc. auf und über die Scene befördert. (Vergl. Flugwerk.) (L.)

Freiheit (Alleg.). Nur der Sclave, der Unterdrückte braucht viel an Freiheit zu denken und von ihr zu sprechen;

der Freie betrachtet sie als naturgemäßen Zustand. Daher fanden die freien Griechen keinen Anlaß, diesen Begriff in einer Personification zu verehren. Gegen Unterdrückung von Außen schützte sie Zeus Soter, Zeus Eleutherius war wegen der Befreiung vom persischen Joche ein Tempel geweiht, bei welchem festliche Spiele: die Eleutherien gefeiert wurden. Außerdem hatten viele Staaten ihre besondern Schutzgottheiten. Bei den Römern dagegen ist Libertas, die Tochter des Jupiter und der Juno, in besonderen Tempeln verehrt, erkennbar am röm. Hute — weßhalb ihn Sclaven nicht tragen durften — stehend oder sitzend auf einem Wagen, bisweilen mit Lorbeeren bekränzt, bisweilen verschleiert abgebildet. Erneuert ward der Hut als das Symbol der F. durch den vom Landvoigt Geßler zu Uri als Zeichen der Unterwürfigkeit aufgepflanzten östreichischen Herzogshut. Auch in der franz. Revolution ward eine Verehrung der F. improvisirt, und die phrygische Mütze als ihr Attribut angesehen; ihre Gegner denken sie gern auch in blutigem Gewande. Ihre weiteren Symbole sind die zertrümmerten Attribute der Knechtschaft und Tyrannei, eine zerbrochene Fessel u. dgl. (F. Tr.)

Freude (Alleg.) kann wie die Liebe eine doppelte sein, eine himmlische, die Seelenfreude, die dabei das mäßige Vergnügen und den Genuß der irdischen Lebensgüter nicht ausschließt; diese findet ihre beste Personification in ihren Geberinnen, den Grazien (s. d.) — oder eine irdische, die sinnliche Lust, die ihre Begierden bis zur zügellosesten Ausschweifung verfolgt, deren Charakter am treuesten in den bacchantischen Orgien wieder gegeben ist. Im Allgemeinen wird die F. durch einen blühenden, lächelnden, mit Blumen bekränzten Genius dargestellt, der oft ein Stöckchen in der Hand tragt, worauf eine Schelle hängt. (F. Tr)

Freudenspiel und **Freuden-Trauerspiel**, s. Gesprächspiel.

Freund (Anton), geb. 1798 zu Berlin, trat in seinem 11. Jahre in das Chorpersonale des dortigen Theaters, wo er, mit einer guten Sopranstimme begabt, in Kinderrollen (Elamir in Axur u. s. w.) beschäftigt ward. Uebungen auf Privattheatern und die Unterweisung einiger der ersten Bühnen-Mitglieder halfen ihm zu seiner Fortbildung und nachdem er sich in einigen kleinen Rollen dem Publikum empfohlen hatte, wurde er 1818 bei der Hofbühne engagirt, der er seit jener Zeit angehört. Er spielte hier das Fach der 2. und 3. Liebhaber, bis es ihm gelang, in einigen Charakterrollen die lebhafteste Theilnahme des Publikums für sich zu erwecken; nach so gelungenen Anfängen wird er in diesem Genre noch vieles Erfreuliche leisten. Seine musik. Kenntnisse sind nicht geringe, zwar erlaubte ihm seine schwache Stimme nicht,

sich mit Erfolg zum Sänger auszubilden, doch hat er sich der Direction sehr oft durch Aushülfe nützlich gemacht. Seine Arrangements der Musikstücke zu verschiedenen Vaudeville's wie Berliner in Wien, Schülerschwänke u. s. w., haben eine beifällige Aufnahme gefunden, und der Umstand, daß er noch gegenwärtig das Amt als Lehrer eines Militairgesangchors bekleidet, spricht für seine gründliche musik. Bildung. (H. S.)

Freundschaft (Alleg.) wurde bei den Alten durch das Bild der Dioscuren (s. d.) personifizirt. Auch eine Ulme um die sich Epheu schlingt, oder ein Genius mit unverhüllter Brust versinnlichen die F.

Freygang (Wilhelm von), geb. zu Petersburg 1783, seit 1804 von der russischen Regierung in diplomatischen Geschäften verwendet, zuletzt russischer Geheimerath und Generalconsul zu Leipzig. Schrieb noch in Göttingen die Lustspiele: Doctor Gall auf der Reise, Göttingen 1805 und Geniestreiche, ebend. 1806. (M.)

Fricassée (Tanzk.), ein flacher und populärer Tanz, welcher einigemal auf den kleinen Theatern von Paris ausgeführt worden ist; er wird von 2 Personen getanzt. Die Auvergnaten tanzen ihn besonders mit Begleitung der Leyer. Der Tanz ist eine Art burlesker Pantomime, welche eine Liebeserklärnng, Uneinigkeit, Kampf, Versöhnung u. s. w. versinnlicht. (H. . t)

Friede (Alleg.), eine weibliche Figur, die einen Oelzweig in der Hand hält. Sie tritt entweder auf eine Waffe, oder zündet mit einer Fackel aufgehäufte Waffen an, oder schließt den Janustempel, der bei den Römern während des Kriegs geöffnet ward. Ein Helm mit dem Gewebe einer Spinne umzogen, gilt auch als Symbol des F.ns.

Fries, 1) (Joh. Georg Christoph), stammt aus einer Familie, die durch ihre Liebe zur Malerkunst und zum Gesange schon früh zum Theater gezogen wurde. Sein Vater Anton F., aus Cranach, ließ sich 1783 als Bildhauer zu Nürnberg nieder und war seit 1799 Theatermaler in Regensburg, später in Nürnberg, Ansbach, Bamberg, Lichtenfels und Koburg. Joh. Georg F., der ältere Sohn desselben, ein guter Zeichner und Maler, ist gegenwärtig als Hoftheatermaler im Fache der Architektur in München angestellt. Auch Bonaventura F., der jüngste Sohn, ist Maler, Decorateur und Maschinist beim Theater in Nürnberg. Der obengenannte J. G. F. ist zu Nürnberg geboren, erhielt seine erste Künstlerbildung vom Vater und kam im 15. Jahre zu Prof. Naumburg nach Ansbach, der ihn nach Modellen zeichnen ließ und ihm im Oelmalen im Fache der Historie Unterricht ertheilte. F. entwarf Zeichnungen zu mehrern neuen Decorationen für das Hoftheater in Ansbach, die er

mit Hülfe seines Vaters und Oheims ausführte. Dann arbeitete er in Bamberg im Fache der Decorations- u. Frescomalerei, suchte sich durch den Musikmeister Callot-Hoffmann zum Sänger auszubilden, während der Graf v. Soden ihn in der Declamation unterwies. Nach dieser Vorbereitung betrat er mit Erfolg als 1. Bassist das Theater und unternahm dann eine große Kunstreise durch Deutschland, u. a. nach Berlin, Wien und München, wo er als Hofsänger und Schausp. auf Lebenszeit engagirt, und später zum Costümier und Garderoben-Inspector ernannt wurde, ein Fach, dem er 18 Jahre lang mit Erfolg vorstand, und auch jetzt noch, nachdem er das Amt niedergelegt, beschäftigt er sich gern und viel mit dem Studium des Costüms. Seine in dieses Fach schlagenden Entwürfe und farbigen Zeichnungen sind äußerst zahlreich und mannigfaltig und besonders dadurch ausgezeichnet, daß sie nach vorhandnen Kunstdenkmalen oder, wo diese nicht ausreichten, nach den vorhandenen historischen Schilderungen und Berichten von den Sitten und Gebräuchen der verschiedenen Völker, Stände und Zeiten entworfen und behandelt sind. Deßhalb bieten seine Blätter außer ihrer malerisch-theatral. Wirkung, zugleich das Interesse historischer Wahrheit dar, wodurch sie sich namentlich größeren Bühnen empfehlen, die auch schon vielfältig davon Gebrauch gemacht haben. Es wäre ein für unsere Zeit, welche in der theatral. Kunst immer mehr auf historische Treue des Costüms dringt, geeignetes und verdienstliches Unternehmen, wenn F. eine chronologisch und systematisch geordnete Auswahl seiner Entwürfe herauszugeben in Stand gesetzt würde. F.s Bühnenthätigkeit beschränkt sich gegenwärtig nur noch auf Rollen einer mehr untergeordneten Gattung in der Oper wie im recitirenden Schauspiel. In seinen besseren Zeiten, um 1820, hat er den Don Juan, Osmin, den Figaro, Herzog in Camilla, Kapellmeister in den Dorfsängerinnen u. a. m. überall mit ausgezeichnetem Beifall gegeben. 2) (Adelheid), geb. Spitzeder, geb. zu Bonn, geschiedene Gattin des Vor. Sie sollte sich ganz der Oper widmen und begann ihre theatral. Laufbahn als Blondchen in der Entführung, Zerline, Fanchon und ähnlichen Rollen. Mad. Reiter (späterhin Directrice des Theaters zu Nürnberg) erkannte aber ihr Talent für das Drama, sie wurde ihre Lehrerin, und bald trat sie in das Fach der jugendlichen Liebhaberinnen über. Auf den mit ihrem Gatten unternommenen Kunstreisen erwarb sie sich überall großen Beifall und wurde mit ihm bei der Hofbühne in München angestellt, wo sie noch gegenwärtig in höheren Anstandsrollen mit Auszeichnung thätig ist. In Maria Stuart giebt sie gleich trefflich die Titelrolle wie die Königin Elisabeth; als Lady Milfort, Gräfin Terzky, Clau-

dia Galotti, Donna Isabella, Königin in Hamlet und Lady Macclesfield im Savage ist sie namentlich in den leidenschaftlichen Scenen und in den, den Charakter der Rolle enthüllenden Monologen, groß. Sie führt ihre Rollen mit künstler. Besonnenheit durch, ihr Vortrag ist gemessen und selbst die Darstellung der Leidenschaft stets in den Gränzen der Mäßigung gehalten, indem sie überall, was ihr an genialer Kraft etwa abgeht, durch Kunst zu ersetzen weiß. — 3) (Louise), geb. Gortotzky, geb. zu Wien, 2. Gattin des Vor., Solotänzerin zu München, wo sie ihre Anfangsstudien unter der Mutter des Balletmeisters Horschelt machte und schon als Kind Ausgezeichnetes leistete. Ihre hohe schlanke Figur und ihre Studien eignen sie besonders für den seriösen Tanz, aber auch im munteren Tanze entwickelt sie ein schönes Talent, das vom Publikum stets mit Anerkennung aufgenommen worden ist. — 4) (Leonhard), geb. zu Nürnberg, jüngerer Bruder von F. 1. Früher in Nürnberg für die Malerei, und dann für den Gesang gebildet, kam er als 2. Bassist nach Bamberg, wo er sich mit seiner schönen und tiefen Baßstimme schnell für das 1. Fach ausbildete. In Münster verheirathete er sich, lebte eine Zeitlang als 1. Bassist und Maler zu Schwerin und kam von da nach Detmold, wo er noch als 1. Bassist und Opernregisseur angestellt ist und zugleich die sämmtliche Decorationsmalerei besorgt. (Dr. Rud. Mf.)

Frischlin (Nicodemus), geb. im Würtembergischen 1547, ausgezeichneter Philolog, gründlicher Kenner des Alterthums, scharfer und geschmackvoller Denker, freisinniger Kopf, daher wie Hutten unstät und oft vertrieben. Ueber die Auslieferung des Erbtheils seiner Gattin gerieth er mit der würtembergischen Regierung in Fehde, wurde auf die Feste Hohenurach gebracht und verunglückte bei einem Rettungsversuch, indem das aus seiner Wäsche bereitete Seil riß, so daß er sich am Felsen zerschmetterte (1590). Seine lateinischen Comödien haben vielen Witz; unter ihnen verschaffte ihm Rebecca, die er 1575 dem Kaiser Maximilian II. in Regensburg vorlas, den poetischen Lorbeerkranz. Einige Titel seiner Stücke führen wir an: Hildegardis magna deutsch: von Frau Wendelgart, ein new Comedia oder Spil, Kayser Heinrich des ersten auß Sachsen tochter vnd jrem Gemahel Graffe Ulrich von Binckern, waß sich von 915 vnd 919 mit ihnen zugetragen. Tübingen, 1581. Susanna, deutsch durch Jacob Frischlin (Bruder des Nicodemus) Frankf. 1589. Julius redivivus, deutsch durch J. Ayrer. 1585. 1615. Nürnb. und in dessen Opus theatricum etc. (H M.)

Frischmuth (Joh. Christian), geb. zu Schwabhausen 1741, widmete sich von Jugend auf der Musik und

zog dann wechselnd als Virtuose und Schausp. in Deutschland umher; 1780 kam er nach Gotha und ordnete hier gleichsam seine musik. Fähigkeiten und Fertigkeiten, ging dann 1785 als Musikdirector zur Döbbelinschen Truppe nach Berlin, wo er 1787 als Kapellmeister des Nationaltheaters angestellt wurde. Seine Operetten: das Modereich, die kranke Frau und Clarissa fanden zu ihrer Zeit viel Beifall. 3.

Friseur. Die mannigfachen künstlichen und complizirten Verrichtungen, die die Anordnung des Haarputzes im Laufe der Zeit und nach den Launen der wechselnden Mode erforderten, haben die Gewerbe der Perrückenmacher und F. hervorgerufen, die denn auch dem Theater unentbehrlich sind, da der Schausp. genöthigt ist, den Haarputz aller Zeiten und aller Länder nachzuahmen, wenn er im Aeußern vollkommen zeitgemäß erscheinen will, wie es seine Aufgabe erheischt. Bei jedem wohleingerichteten Theater ist demnach ein Perrückenmacher und F. angestellt, der den Haarputz des darstellenden Personales zu besorgen hat; bei größern Bühnen findet man häufig einen Herren- und einen Damen-F., die unabhängig nebeneinander stehen; bei kleinern sind beide in einem Individuum vereint. Gewöhnlich wird dem F. von Seiten der Direction ein Inventar von Perrücken, Touren, Locken, Flechten, Aufsätzen, Bärten und sonstigen Erfordernissen übergeben, für dessen Instandhaltung, Ausbesserung und Ergänzung er zu sorgen hat; oder es wird ihm die Anschaffung eines eigenen Inventars zur Pflicht gemacht und der Gebrauch der nöthigen Gegenstände contractmäßig vergütet. Was an Wolle, Haaren, Haarnadeln, Puder, Pomade, Gummi u. s. w. erforderlich ist, wird meist vom F. gegen eine festgesetzte Entschädigung angeschafft. Die Dienstobliegenheiten des F.s bestehen darin, aus den vorhandenen Perücken u. s. w., oder auch durch das Frisiren des eigenen Haares der Schausp. jeden erforderlichen Haarputz, welcher Zeit u. welchem Lande er auch angehören mag, herzustellen. Genaue Kenntniß des Costums aller Zeiten und des dazu gehörigen Haarputzes ist daher ein nothwendiges, aber leider nur selten gefundenes Requisit des F.s; unerläßlich aber ist die Fähigkeit, nach Zeichnungen und Angaben jede Frisur herstellen zu können. Der F. ist zunächst den Anordnungen der Direction, resp. des Costumiers, wo ein solcher vorhanden, unterworfen; er hat sich jedoch auch den billigen Wünschen des Schausp.s zu fügen, insofern dieselben nicht eine allgemeine Abänderung des costummäßigen Haarputzes, sondern nur einzelne Abweichungen im Interesse der Kleidsamkeit und Schönheit der Erscheinung zum Ziele haben. Der F. ist eben so wie die Garderobiers verpflichtet, Proben und Vorstellungen zu besuchen und erhält gewöhnlich eine genaue Instruction

über seine allgemeinen Obliegenheiten, der er sich mit seinem Hülfspersonale zu unterwerfen hat. — Vergl. Haarputz, Garderobe=Personal, Perrücken.

Frisuren (Techn.) werden in Portugal die beiden ersten Ränge des Zuschauerraumes in den Theatern genannt. Der Ursprung dieser sonderbaren Benennung scheint einige Gemeinschaft mit dem Dreß=Circle (s. d.) der engl. Bühne zu haben. (L. S)

Frohberg (Regina), geb. 1783 zu Berlin von jüdischen Eltern, hieß vor ihrer Verheirathung, mit einem Herrn Friedländer, Salomo; die Ehe, die nicht glücklich war, wurde bald getrennt, und sie trat, den Namen F. annehmend, zum christlichen Glauben über. Seit 1813 ward Wien ihr bleibender Wohnort. Den Beifall, den ihr Roman: Louise, (Berlin 1808) gefunden, bestimmte sie zu weitern Versuchen und nachdem sie eine Reihe von Romanen geschrieben, versuchte sie sich auch in der dram. Gattung, besonders im Lustspiel, in dem sie Kenntniß des Lebens und des Herzens und die daraus fließende richtige Charakterzeichnung entwickelt. Onkel und Neffe; So bezahlt man seine Schulden; die Geschäftige; Alter und Jugend u. a. m. sind gesammelt in ihrem „Theater" (Wien 1817 — 18, 2 Bde.). Der Dialog ist lebhaft, aber der Styl zuweilen manierirt und nicht immer ganz correct. Aufgewogen werden diese Fehler durch den Adel der Gesinnung, der sich in allen ihren Schriften offenbart. (Dg.)

Fruchtbarkeit (Alleg.), s. Copia und Füllhorn.

Frühauf (Auguste), geb. zu Karlsruhe um 1810, wo ihr Vater, der Schausp. Mayerhofer, beim Hoftheater angestellt ist und sie für die Bühne erzog; sie trat zuerst in Kinderrollen auf, debutirte später als Gurly, wurde die Gattin des Sprachlehrers F., gastirte dann in Mannheim mit bedeutendem Erfolg und wurde hier vom Kapellmeister Guhr dem frankfurter Stadttheater gewonnen. Wenn bei der Besprechung von Virginie Dejazet (s. d.) das Urtheil Beurmanns aus Brüssel und Paris über diese Schauspielerin angeführt wurde, so möchten die Schlußworte desselben auch auf Auguste F. anzuwenden sein: man muß sie sehen, um sie zu erkennen und dann bewundern, statt sie zu beschreiben. Unseren Schausp.n fehlt leider das geistreiche Relief, das Paris bietet; aber wenn es eine deutsche Schauspielerin giebt, die gerade für jene eigenthümliche und interessante Gesellschaft, wie sie sich z. B. im Salon der Dejazet vorfindet, Talent hätte, so ist es Charlotte von Hagn zum Theil, Auguste F. ganz. Hier findet sich eine Intensität vor, die durch die feinsten Formen nicht ersetzt werden könnte, hier ist Alles das Gepräge wahren Berufes, Esprit und

enthusiastische Theilnahme für die Kunst. Auch die F. ist nicht schön, aber daß sie demungeachtet hinreißend ist, beweiset einen geistigen Reiz, der keinem dienlicher ist, als dem Schausp., weil er ihn über die Zeit hinaus jugendlich erhält, weil er die Mars noch im 62. Jahre mit jener Wirkung auf die Masse ausrüstet, die man allerdings als die Unsterblichkeit bezeichnen kann; die Zukunft der F. würde eben so brillant sein, fände die deutsche Schauspielkunst einen Concentrationspunkt, wie ihn Paris der franz. bietet. Mad. F. ist eine Darstellerin, die auf der Folie seltener natürlicher Anmuth eine so feine und detaillirte Charakteristik des Lustspiels entfaltet, wie in Deutschland gewiß nur wenige Schauspielerinnen. Sie ist durch und durch Inspiration und wird sich daher immer an die Wahrheit und Poesie halten müssen, um zu gefallen. Sie hat in der That große Aehnlichkeit mit der Mars — denn wir dürfen hier den größten Maßstab anlegen — sie gleicht ihr selbst in einer gewissen Hinneigung zu einem sentimentalen Tone in der Comödie, der aber nicht mit sentimentaler Manier zu verwechseln ist. Auguste F. hat ein Auge, von dem man auch behaupten könnte, es sei ein Lustspiel von Mol ère darin geschrieben, hätte Deutschland einen Molière. Dieses Auge und der feine schelmische Zug um die Mundwinkel, die Tournure, die Kunst des Erstaunens und selbst die Armbewegung — die bei der Mars unstreitig so jugendlich und rund ist, wie bei einem jungen Mädchen — erinnern sehr an die letztere Künstlerin. Wer aber in Schubladenstücken aus dem Franz., in denen die F. sehr an ihrem Orte ist, an die fast unnachahmliche Keckheit, Laune und treuherzige Naivität der Dejazet erinnert wird, dem kann man auch nicht widersprechen; denn der bewundernswürdige Takt dieser Darstellerin wird sich im Théâtre du palais royal so gut zurecht finden, wie im Théâtre français. Große Leidenschaften der Tragödie werden Auguste F. nicht gelingen, aber man darf überzeugt sein, daß z. B. eine Louise in Kabale und Liebe auf der deutschen Bühne keine bessere Repräsentantin finden kann. Das körperliche Unglück, die gesellschaftlichen Verwickelungen, die Macht der Verhältnisse werden von dieser Künstlerin mit derselben Glut der Empfindung dargestellt werden, mit der Sophie Schröder einst den Kampf gegen das über Göttern und Menschen schwebende Fatum veranschaulichte. (E. B.)

Frühling (Alleg.) s. Jahreszeiten.

F Schlüssel (Musik.) s. Baßnoten.

Füllhorn (Myth.). Rhea übertrug die Pflege Jupiters der Nymphe Amalthea, welche ihn mit der Milch einer Ziege ernährte. Einst stieß diese sich eines der Hörner ab, Amalthea umwand es mit Kräutern, füllte es mit Früch-

ten und brachte es dem jungen Gotte, der es ihr mit der Gabe zurück gab Alles, was sie brauche daraus nehmen zuk önnen. Dieß ist das F., das Horn des Ueberflusses, oder der Amalthea. Von dieser kam es an Achelous, der es dem Hercules als Siegespreis überließ, Hercules endlich schenkte es der Copia (s. d.). Auch andern Göttinnen, wie der Themis, Fortuna, Felicitas bildeten die Künstler das F. als Attribut an. (F. Fr.)

Fünfkirchen (Theaterstat.). Freistadt in der Baranyer Gespannschaft in Ungarn an der Pecs gelegen mit 11000 Einw. — F. wird von reisenden Gesellschaften mitunter besucht und seine Theaterzustände bieten nichts der Besprechung Werthes dar. Doch wurde 1839 ein neues Theater von der Cassino-Gesellschaft errichtet, welches am 5. Nov. eröffnet wurde und eines der niedlichsten in Städten dieses Ranges ist. Das Aeußere ist elegant und schön, das Innere eben so regelmäßig als zierlich; in 24 gut gelegenen Logen, 250 Sperrsitzeu und einer Gallerie faßt das Haus 8 — 900 Personen. Die Decorationen sind sehr gelungen und die Maschienerie ist höchst exact eingerichtet. (R. B.)

Fürst (Georg), geb. in Riedlingen um 1790, war in der Jugend als Singknabe im Kloster Schussenrieth, in welchem er wahrscheinlich geblieben sein würde, wenn ihn die Kriegsstürme im Anfang dieses Jahrh.s nicht vertrieben hätten; er benutzte daher sein musik. Talent und schöne Stimme und begann 1811 seine theatral. Laufbahn in Stuttgart, wo der Unterricht des Gesanglehrers Krebs ihn bald der Vervollkommnung entgegen führte; 1812 ging er als 1. Bassist nach Preßburg, von dort nach Nürnberg, Breslau, Leipzig, Hannover, Amsterdam und Magdeburg, wo er überall großen Beifall fand; dann kehrte er an das Hoftheater zu Stuttgart zurück, wo er in Oper und Schauspiel gleich beliebt ist. — F.s Stimme ist voll Mark und Kraft, sein Vortrag ergreifend und gefühlvoll, sein Spiel wahr und lebendig, das ganze Gebiet des 1. Basses ist sein Wirkungskreis. (T. M.)

Fürstenhut (Gard.), eine runde breite rothe Mütze mit Hermelinverbrämung; oben auf ruhte auf einem mit Perlen und Steinen verzierten Bügel der Reichsapfel. Im 14. und 15. Jahrh. war sie eine Auszeichnung für die Kurfürsten, dann auch für die Herzöge und andere Fürsten. Jetzt kommt der F. nur noch im Wappen vor.

Fürstenmantel (Gard.), ein purpurner Mantel von kostbarem Stoffe (Sammt oder Seide) mit Hermelin gefüttert, mit Stickereien bedeckt und in der Form dem altspan. Mantel ähnlich. Im Mittelalter war er ein Kleidungsstück der Fürsten, jetzt tragen ihn nur noch die Rectoren und Prokanzellarien einiger Universitäten bei feierlichen Gelegenheiten. (B.)

Fürth (Theaterstat.). Stadt im bairischen Rezatkreise

an der Regnitz mit bedeutenden Fabriken und 14000 Einw. Früher gaben kleine reisende Gesellschaften Vorstellungen in F. und errichteten ihre Bühnen in Gasthöfen. Die bedeutendste war die des Badewitz, der gute Geschäfte gemacht haben soll. Dann gab von 1810 ab Reuter mit dem Nürnberger Personale wöchentlich 2 Vorstellungen, Mittwochs und Sonnabends, in einem Bretterhause, bequem und splendid ausgestattet, bis das neue Theater fertig wurde. 1811—13 wurde wöchentlich nur Einmal, Sonnabends gespielt — und diese Eintheilung behielten auch Braun, Frau von Trentinaglia, Hahn, Bonhack und Geißler bei. 1834 — 35 gab Stahl mit einem mittelmäßigen Schauspielpersonale im Winter Vorstellungen, die gut besucht wurden; als Carl Hahn die Direction zu Nürnberg übernahm, gab er auch wieder Vorstellungen in F. 1839 gab Wolf Vorstellungen, jedoch nur bis zum Juni, weil der Magistrat das Innere des Theaters repariren und neu decoriren ließ; jetzt spielt Director Brauer in Nürnberg zugleich in F. Der Director Reuter aus Nürnberg ließ im Vereine mit mehreren Bürgern in F. ein Theater durch den Steinmetzermeister Kopp erbauen und übernahm später mit Kopp das Haus, das 11000 fl. kostete, indem sie den andern Interessenten ihre Actien baar zurückerstatteten. Als Braun 1816 das Theater zu Nürnberg von der Wittwe Reuter übernahm, trat er zugleich in alle Rechte und Verpflichtungen zu F. ein, trat 1824 seinen Antheil am Gebäude an die Wittwe Kopp ab, von der 1838 die Stadt das Theater kaufte, und ein wenig vergrößern ließ. Das Gebäude liegt in einer engen Gasse am Ende der Stadt, wo aller Verkehr aufhört; es ist von Quadern errichtet, und faßt an 800 Zuschauer. Das Parterre ist in zwei Theile geschieden und über einer Reihe von 15 Logen ist die Gallerie. Die Bühne hat 25 F. Breite und 50 F. Länge. Die Garderoben sind enge, Magazine nicht vorhanden, und hinter den Coulissen ist so wenig Raum, daß sich die Darsteller kaum bewegen können. Die Einnahme beträgt 225—300 fl. Die Tageskosten betragen ungefähr 30 fl. incl. der gebräuchlichen Miethe. Ein Orchester ist nicht vorhanden, doch können mit dem Corps des Stadtmusikers Braun, Operetten und Vaudevilles gegeben werden; zu großen Opern muß das nürnberger Orchester theilweise hingebracht werden, was seit Errichtung der Eisenbahn wenig Schwierigkeiten macht. Das Publikum ist im Allgemeinen sehr schaulustig, sucht aber wie fast allenthalben nur das Auffallende. Darum macht ein Schauspiel der Birch=Pfeiffer oder ein Schreckensdrama mehr als die Meisterwerke classischer Dichter, jedoch ist das Schauspiel beliebter als die Oper. Raimunds Possen ziehen besonders an, noch mehr aber die Nestroy's. (G. B.)

Fuge (Musik.), ein Tonstück, in welchem ein Hauptsatz: das Fugenthema oder Subject von allen Stimmen wechselweise gegeben wird. Unter allen musik. Formen ist die F. eine der wirksamsten, aber auch eine der schwierigsten; eine der bildendsten und belehrendsten für den Kunstjünger, besonders für die Führung und Behandlung der Stimmen, aber auch eine der am öftersten mißbrauchten von der bloßen technischen Fertigkeit, die nur mit dem Verstande componirt, weshalb sie von jeher die verschiedenartigste Beurtheilung gefunden. Der Name F. stammt von dem lat. fuga: Flucht, oder nach dem mittelalterlichen Begriffe: Jagd ab und darin ist ihr Charakter bezeichnend ausgesprochen: sie ist eine Jagd einzelner musik. Bilder, die sich trotz allem bunten Gewirre zu einem harmonischen Ganzen vereinen. Die F. besteht zunächst aus dem F.n=Thema, einem vollendeten, vollständig geschlossenen musik. Satze, der ihren Grundinhalt bildet. Dieses Thema wird von einer Stimme vorgetragen, und wie durch innere Anregung ergreift die 2., die 3., die 4. Stimme rc. denselben Satz, denselben Gedanken und beginnt den Ausspruch desselben, während die vorhergehende Stimme ruhig bis zur Vollendung fortfährt; so entstehen Sätze und Gegensätze der 1. Stimme zur 2., der 2. zur 3. u. s. w., die den lebendigsten Ausdruck darbieten; die Wahl der 1. Stimme, so wie die Folge der Stimmen überhaupt ist ganz willkührlich, die Tonarten können wechseln, aus Dur in Moll und umgekehrt übergehen, jede Stimme kann wechselnd wirken und pausiren und selbst das Thema kann mannigfach umgekehrt und gewendet werden, wenn nur der Grundgedanke erhalten bleibt; hierdurch entsteht eine so unendlich reizende Mannigfaltigkeit, eine so reiche Abwechslung, daß man die F. einem belebten, geistreichen Dialoge über ein bestimmtes Thema vergleichen kann. Bei dieser wahrhaft dram. Belebtheit der F. ist es staunenswerth, daß sie in der dram. Musik so wenig angewendet wurde und fast ausschließlich dem Kirchenstyle angehört; doch haben sie — um nur einige Beispiele zu erwähren — Spohr in: Zemire und Azor und Adam im 1. Finale des Postillon mit großem Erfolge gebraucht. — Man theilt die F.n zunächst in 1) strenge, in welchen alles sich aus dem Hauptsatze, ohne Beimischung anderer Gedanken, entwickelt; 2) freie, wenn das Gegentheil Statt findet; 3) Doppelf.n, wenn mehrere Hauptsätze miteinander verbunden sind; ferner in 2, 3, 4 und mehrstimmige F.n; in reine, nur aus Singstimmen bestehende, und begleitete (vom Orchester) F.n u. s. w. Vergl. Marpurgs, Voglers, Albrechtsbergers u. A. Arbeiten über die F. (7.)

Funambules (Théâtre de) ein kleines Theater in Paris (s. d.).

Funck (Z. Anagramm aus C. F. Kunz) geb. 1785 in Zerbst, wurde dem Handelsstande bestimmt und frequentirte deshalb die Handlungsschule zu Magdeburg, conditionirte später in Zerbst, Leipzig und Dessau, wurde 1806 Associé einer Weinhandlung zu Bamberg, begann daselbst 1813 eine Buchhandlung, die er 1833 wieder abtrat und sich seitdem der Literatur widmete. — Von Kindheit an hing F. mit ganzer Seele am Theater und nur äußere Umstände hielten ihn ab, sich der Bühne ganz zu widmen; sein Talent für diese Laufbahn soll nach dem Zeugnisse Ludwig Devrients außerordentlich gewesen sein; besonders verstand er es, die bedeutendsten Schausp. in Ton und Haltung auf's Täuschendste nachzuahmen. Nur einige Mal betrat er in Bamberg 1814 und 15 die Bühne als Tell, Wallenstein u. s. w. mit glänzendem Erfolge, arrangirte auch öfters Declamatorien, in denen er mitwirkte; auch erwarb er sich um die Bildung junger Schausp. mannigfache Verdienste. Außer einer Menge Prologe, Epiloge u. a. Gelegenheitsgedichten, schrieb F. das Schauspiel: Bürgertreue oder Gustav Adolph in Bayern, welches lange Zeit als ein Volksstück bei öffentlichen Festen im Freien dargestellt wurde. Besonders merkwürdig sind auch seine Biographien Hoffmanns, Wetzels, Ifflands, Devrients und Jean Pauls (Erinnerungen aus meinem Leben. 1.—3. Band) mit denen er innig befreundet war und die er trefflich dargestellt hat. Jahrelang hat F. zu einer Geschichte des deutschen Bühnenwesens und einem biographischen Schausp.-Lexicon Materialien gesammelt und bedeutende literarische Schätze dazu aufgehäuft. Die Biographien Brockmanns, Costenobles, Christs, Devrients, Flecks u. s. w. in unserm Th.-Lex. mögen für den Reichthum seines Materials und die Behandlung desselben sprechen. (R. B.)

Furcht und **Schrecken** (Alleg.) sind in der alten Mythologie untergeordnete Wesen und da sie sich meist auf Krieg und Schlachten beziehen, Dienerinnen des Mars, den sie auf den Kampfplatz begleiten. Sonst wird ihnen der Aufenthalt im Vorhofe des Orkus angewiesen. Die Personification ist ein junges Mädchen mit blassem Antlitz und ängstlichen Geberden, entweder in fliehender Stellung oder in ängstlich flehender mit gefaltenen Händen. Oft ist ihr ein Haase als Attribut beigegeben, den sie entweder auf dem Arme trägt oder der sich neben ihr befindet. Auch durch die Figur eines Greises in ähnlicher Stellung wird die F. (der Schrecken) dargestellt. (F. Tr.)

Furien (Myth.) oder Diren, griech. Erinnyen, Eumeniden, entsprungen aus dem Blute, das Uranus bei seiner Entmannung vergoß; nach Anderen Töchter der Nacht, eine der Modificationen, in denen sich die Idee des

Schicksals personificirte. Gegen den Sterblichen erweisen sie sich strafend, allwissend erspähen sie jeden Frevel und verfolgen den Uebelthäter entweder alsbald und unablässig bis er durch göttlichen Beistand Sühne erhalten, oder bis zum Untergange; oder sie lassen dem Frevler lange Frist, damit das Maaß seiner Unthaten voll werde und er um so sichrer in ihre Schlinge falle; wenn nicht im Leben, so fällt er ihnen nach dem Tode im Hades zu ewigen Qualen anheim. Die Verletzung der Pflichten, die den Griechen für die heiligsten galten: Ehrfurcht gegen Götter, Eltern und Wohlthäter, Eidestreue, Gastfreundschaft u. s. w. sind es, die ihre unerbittliche Rache nach sich ziehen. Finstre Vorstellungen herrschen in den bildlichen Darstellungen. Die F. sind geflügelte Jungfrauen schrecklichen Antlitzes, das Haupt mit Schlangen umwunden, Fackeln in der einen, die Schlangengeißel in der andern Hand als Werkzeuge, womit sie die ihnen zugefallene Beute geißeln. Doch scheint man in der echtclassischen Zeit diese furchterregenden Abbildungen nicht gekannt zu haben, auch nannte man sie zu Athen Eumeniden (die Wohlwollenden), was den Schutz, den sie dem Staate durch Abwendung frevelhaften Uebermuths gewähren, bezeichnet. Ihre Wohnung ist der Vorhof der Unterwelt: ihre Zahl verschieden — gewöhnlich drei T i s i p h o n e, M e g ä r e, A l e c t o — so, daß Aeschylus in den Eumeniden einen ganzen Chor derselben aufführen konnte. Oft stehen sie im Dienste höherer Götter, auf deren Geheiß sie die Menschen, deren Verderben beschlossen ist, selbst zu Unthaten aufregen. Auf der Bühne werden die F. meist von Männern dargestellt, die entweder in lange schwarze Gewänder, oder in Tricots und dunkelbraune oder schwarze Tuniken gekleidet sind, eine Schlangen-Perrücke und die obigen Attribute tragen; bei den Höllengeistern des Christenthums wird die Feuerfarbe häufig in den schwarzen Anzug gemischt. — Die Bewegungen der F. sind grotesk, eine Art Tanz, in welchem sie das Opfer in schroffen Wendungen und weitausgreifenden Schritten umkreisen. (F. Tr.)

Furioso (ital. Mus.) wild, rasend, tobend, eine Vortragsbezeichnung.

Furore (ital. wörtlich Wuth), macht in der Theatersprache jede Oper in Italien, die so entschieden gefällt, daß sie während einer ganzen Stagione (s. d.) ununterbrochen gegeben werden kann und dauernd das Publikum anzieht. Das Wort ist in alle europäischen Sprachen übergegangen und bezeichnet überall das ungewöhnliche und dauernde Gefallen eines dram. Produktes oder eines darstellenden Künstlers. Der Freischütz, die Stumme von Portici u. s. w. unter den Opern und Henriette Sonntag als Individuum haben zu ihrer Zeit F. gemacht. Sehr häufig hört man das Wort bei Gastdarstellun-

gen, obgleich mit Unrecht, da F. machen nicht allein das augenblickliche sondern das andauernde Gefallen bezeichnet. Das sicherste Zeichen, daß eine Oper F. gemacht, ist wenn einzelne Melodien derselben in das Volk übergehen. (L. S.)

Fuss (Johann), geb. zu Tolna in Ungarn 1777, war in der Jugend Sängerknabe, später Cantor und Hauslehrer auf einem Gute, wurde dann Musikmeister in Preßburg und — nachdem er unter Albrechtsberger seine Studien vollendet — Kapellmeister daselbst, was er bis zu seinem Tode 1819 blieb. F. schrieb für die Bühne die Duo- und Melodramen Pyramus und Thisbe, Watwort, Isaak, Judith, Jacob und Rachel, der Käfig, Pandorens Büchse u. s. w. Arbeiten, die mit Recht außerordentliches Glück machten; sie sind durchaus einfach schön, gedankenreich und klar, sauber und correct geschrieben und zeigen deutlich, daß der Komponist stets mit ganzer Seele dabei war. 3.

Fussbekleidung (Gard.). Wie auf der Bühne alles den Charakter der Leichtigkeit und der höchsten Eleganz tragen soll, so auch die F., die besonders einen wesentlichen Einfluß auf das Gehen (s. d.) ausübt. Für das Conversationsstück und Lustspiel, sofern es im modernen Salon spielt, sind daher Schuhe die zweckmäßigste F.; wo indessen Stiefel erforderlich sind, müssen sie leicht und zierlich und von Nägeln oder Eisen unter den Fersen gänzlich frei sein. Rathsam ist es, die F. für die Bühne nicht zum Straßengebrauche zu verwenden, weil sie dadurch bald breitgetreten und unansehnlich wird. Das Tragen schwerer Reiterstiefeln, Kanonen ꝛc., überhaupt alles, was Gepolter und Lärm verursacht und den Gang unsicher macht, ist möglichst zu vermeiden; dahin gehört auch das Krachen der Fußsohlen; eben so sind Sporen möglichst zu vermeiden und wo sie erforderlich sind, müssen sie kurz und mit stumpfen Rädern versehen sein. Ueber die einzelnen Stücke der F. s. Schuhe, Stiefel, Strümpfe, Sandalen u. s. w.

G.

G. 1) Der 7. Buchstabe im Alphabet; seine Aussprache s. Ausspr. der Buchst. — 2) (Musik.) der 8. Ton der diatonisch-chromatischen, oder der 5. der diatonischen Tonleiter. Bei Guido hieß er sol, re und ut. 7.

Gaal (Georg von), geb. 1783 in Preßburg, erhielt daselbst die erste Bildung, und studirte Philosophie und Ju-

risprudenz zu Erlau, Pesth und Wien. In Wien ward er 1811 erster Bibliothekar des Fürsten Esterhazy. Er lieferte mehrere gelungene Uebersetzungen aus dem Ungarischen, besonders sein Theater der Magyaren. Brünn 1820. (Dg.)

Gabrieli (Catharina), geb. zu Rom 1730, eine Schülerin Porpora's, 1745 betrat sie das Theater zu Lucca, und ward allgemein bewundert. Franz I. berief sie nach Wien, wo Metastasio ihren Unterricht vollendete und sie außerordentlichen Beifall fand. Mit ihrem Talent verband sie großen Eigensinn. 1765 berief sie Catharina II. nach Petersburg auf 2 Monate und sie verlangte dafür 5000 Dukaten; als die Kaiserin bemerkte, so viel erhält keiner meiner Feldmarschälle, antwortete die G.: so dürfen Ew. Majestät ja nur einen ihrer Marschälle singen lassen! Nach Italien zurückgekehrt hatte sie mit dem Vicekönig von Sicilien Mißhelligkeiten, in Folge deren sie in das Gefängniß abgeführt wurde. 1775 ging sie nach London, wo sie über alle Sängerinnen jener Zeit erhoben wurde, kehrte 1777 mit ungeheuren Reichthümern beladen wieder nach Italien zurück, trat 1780 gänzlich von der Bühne ab und lebte einfach in Rom bis zu ihrem 1796 erfolgten Tode. In den überschwenglichsten Lobpreisungen sprechen die Zeitgenossen über ihre Schönheit, ihre herrliche Stimme und bezaubernden Vortrag, so wie über ihre Liebenswürdigkeit und Anmuth in der Darstellung wie im Leben. (Thg.)

Gäa (Myth.) s. Erde.

Gärtner (Carl Christian), geb. 1712 zu Freiberg im Erzgebirge, schloß auf der Fürstenschule zu Meißen und auf der Universität zu Leipzig mit Gellert und Rabener einen innigen Freundschaftsbund, und theilte die Bemühungen der sächs. Dichterschule, einen mehr geläuterten Geschmack in der deutschen Poesie einzuführen. Als ein Gegner Gottsched's zeigte er sich durch seine Theilnahme an den bremischen Beiträgen. 1747 ward G. Professor der Moral und Beredsamkeit zu Braunschweig und 1775 Kanonikus des dortigen Stifts St. Blasii. Er starb als braunschweigischer Hofrath 1791. Als dram. Dichter machte er sich vortheilhaft bekannt durch sein Schäferspiel: die geprüfte Treue (Braunsch. 1768) von Junker in dem Théâtre allemand in's Franz. übersetzt. Durch treue Darstellung ländlicher, unschuldiger Naturscenen, feinen Witz und naiven Scherz zeichnet sich dies in Versen geschriebene Schäferspiel vortheilhaft aus. Nach Le Grand übersetzte G. das Lustspiel: die schöne Rosette (Leipzig 1782) und lieferte gemeinschaftlich mit Zachariä Linguet's Beiträge zum span. Theater (Brauschw. 1769. 2 Thle.) Eine ausführliche biographische Schilderung G.s entwarf

Schlichtegroll in seinem Nekrolog auf das Jahr 1791. Bd. 1. S. 29 u. f. (Dg.)

Gärtner kommen auf der Bühne häufig vor; ihr Anzug ist meist der der Bauern (s. d.), höchstens sind sie durch einen runden Hut oder eine grüne Schürze (letztere mehr den Kunstgärtner andeutend) ausgezeichnet. (B.)

Gage (Techn.) s. Gehalt.

Gagliarde oder **Gaillarde** (Tanzk.), ein ital. Tanz von äußerst heiterm Charakter, mit lebhaftem Tempo und fließender Melodie, meist im $\frac{3}{8}$ oder $\frac{3}{4}$ Takte. Er stammt aus Rom und wird daher auch Romaneske oder Romagne genannt; der Tanz ist veraltet.

Gaité (Théâtre de la) ein Theater 2. Ranges in Paris s. d.

Galanterie-Degen (Requis. und Gard.) s. Degen.

Galla (v. arabischen Challa, Chalant: Ehrenkleid) in der Hofsprache gleichbedeutend mit Festlichkeit, auch Ausdruck für die dabei vorgeschriebene Kleidung. Mit dem Ceremoniell (s. d.) des span. Hofes kam auch die G. an fast alle Höfe Europas und die span. Tracht war für das Erscheinen bei Hofe unerläßlich; aber nicht allein der Hoffähige mußte sich dieser lästigen Anordnung fügen, auch das Gefolge, die Diener, ja selbst die Pferde mußten vorschriftmäßig angeputzt sein. Man schaffte zwar allmählig einige Erleichterung durch Einführung der halben und kleinen G., aber die Höflinge erfanden dafür die große und doppelte G., die Cour-, Tafel-, Ball-, Trauer- und Ordens-G. und schufen so eine Wissenschaft zu ihrer eigenen Qual. Um die Mitte des vor. Jahrh.s verschwand die span. Tracht als G. und machte der franz. Hoftracht Platz; zur großen G. erschien man in schweren Stoffen mit Stickerei, Spitzen u. s. w., bei der kleinen und halben G. in einfachen Seiden- oder Sammt-Kleidern mit reichen Westen; bei der Trauer-G. einfach schwarz; die Damen stets in Roben von mehr oder minder reichen Stoffen. Mit der G.-Livree wurde ein wahrhaft lächerlicher Luxus getrieben und Diener wie Pferde waren oft bis zur Unkenntlichkeit überladen mit Gold und Tressen. Gegenwätig hat sich die G.-Kleidung weit mehr der Gesellschaftskleidung genähert; nur die G.-Uniform und die Ordens-G. ist noch üblich. Ueber die letztere s. die einzelnen Orden. (B.)

Gallerie (Techn.). Derjenige Theil im Zuschauerraume eines Theater-Gebäudes, welcher der Decke am nächsten, am wohlfeilsten ist und daher größtentheils nur von Unbegüterten besucht wird. Die Bedeutung des Wortes G. in Rücksicht auf Baukunst oder als Aufbewahrungsort für Kunstschätze gehört nicht hierher. Dagegen bezeichnet es in

der Bühnensprache außer dem schon erwähnten Zuschauerplatz auch noch die an den Seiten der Bühne in der Höhe der Soffitten entlang laufenden Räume, von denen aus die obere Maschine, gehandhabt wird (vergl. Feuerboden) und figürlich wendet man es für zweideutigen, besonders lärmenden oder durch äußere Mittel hervorgerufenen Beifall an, wie z. B.: Er spielt für die G., die G. hat ihn herausgerufen ꝛc. Als Platz des Zuschauerraumes hat die G. nirgend so großen Einfluß auf die Darstellungen einer Bühne als in England, wo dieselbe auch eine ganz andere Lage und Construction hat, als in den meisten deutschen Theatern. In Deutschland wird gewöhnlich der letzte Rang so genannt, der auch wohl noch hin und wieder in zwei Theile getheilt wird, nämlich in den Raum der Mitte gegenüber und in die beiden Seiten, die dann auch zur Unterscheidung den Namen Amphitheater tragen. Da die G. der Bühne am fernsten liegt, der Zugang zu ihr beschwerlicher ist, als zu allen übrigen Plätzen, so ist der Eintrittspreis natürlich der niedrigste. Aus diesem Grunde nun ist die G. vorzugsweise der Tummelplatz des sogenannten Sonntags-Publikums, auf ihren regelmäßig guten Besuch nicht zu rechnen, dagegen an Sonn- und Feiertagen besonders wenn Spektakelstücke gegeben werden, überfüllt. Strengpolizeiliche Aufsicht ist hier vorzugsweise nöthig und pflegt auch überall, namentlich in großen Residenz- und Handelsstädten angeordnet zu sein. — Da die G. keine numerirten und abgesonderten Plätze hat, so entsteht oft lebensgefährliches Drängen, tumultuarische Störung der Vorstellung und Ungehöriges aller Art. Unzweckmäßig scheint es daher, die polizeiliche Aufsicht von dem Corridor aus führen zu lassen; besser ist es, die damit Beauftragten, vorne auf die ersten Plätze zu vertheilen, damit sie die Volksmasse übersehen und sogleich einschreiten können. Gewöhlich befindet sich ein Buffet mit Eßwaaren in dem Corridor der G., um in den Zwischenakten die Vermischung des Publikums in den Corridors und auf den Treppen zu vermeiden; doch besteht in mehreren Städten das heilsame Verbot, dort Branntwein oder berauschende Getränke zu verkaufen. Aus demselben Grunde ist ein für das Publikum der G. bestimmte besondere Retirade wünschenswerth, so wie einige der in neuester Zeit gebauten Theater schon für abgesonderte Aufgangstreppen gesorgt haben; eine Einrichtung die unbedingt zu loben ist. Unter G.-Publikum versteht man im Allgemeinen den ungebildetsten Theil desselben und ist daher gewohnt, einen verächtlichen Sinn an dieses Wort zu knüpfen, doch kann man leicht hierin zu weit gehen. Das G.-Publikum ist allerdings lauter, lärmender und oft mit Flitterglanz zu bestechen; aber es bewahrt sich eine gewisse Frische, eine leichte Empfänglichkeit

und ist noch nicht so theatermüde wie das Publikum der ersten Plätze, daher es oft eine entscheidende Stimme hat. Verschwenderisch in seinen Beifallsbezeigungen und im Ganzen leicht zufriedengestellt, ist es auch oft unerbittlich in seinem Zorn. In England heißt derjenige Theil des Zuschauerraums G., welcher in der Mitte desselben grade der Bühne gegenüber von einem der obern Ränge amphitheatralisch in die Höhe steigt, so daß oft die Zuschauer der letzten Plätze höher sitzen als der Kronenleuchter und dessenungeachtet in schräger Richtung auf die Bühne herabsehen können. Nie erstreckt sich die G. in engl Theatern bis auf die Seiten des Zuschauerraumes, bildet also gewissermaßen mit dem Pit (Parterre) das Centrum der Zuschauermasse und läßt den Besuch einer größern Menge von Personen zu. Auch in Frankreich hat man diese Einrichtung bei einigen der neuentstandenen Theater nachgeahmt, weil sich durch diese Construction viel Raum ersparen läßt und eine bedeutend größere Zahl von Plätzen gewonnen wird. (L. S.)

Gallet, ausgezeichneter Tänzer, Zögling des bekannten Noverre. 1791 erndtete er in der Akademie zu Paris in dem entzückenden Ballete Ariadne und Bacchus von seiner eigenen Schöpfung, zugleich als Tänzer und Compositeur den lautesten Beifall. Kabalen jedoch, denen G. beim Versuch ein 2. Werk zu liefern begegnete, zwangen ihn, sein Talent anderwärts geltend zu machen und bald sah man ihn abwechselnd auf den Theatern zu Wien, Mailand, Neapel &c. (H..t.)

Gallimathias (franz.). Rede voll Unsinn, Tollheit und Verwirrung. Einem Bauer Mathias, heißt es, wurde ein Hahn (gallus) gestohlen, sein Advocat verwechselte vor Gericht den Genitiv und sagte, statt Gallus Mathiae (der Hahn des Mathias) Galli Mathias (der Mathias des Hahns) daher das Wort. (K.)

Galonen auch Tressen genannt (Gard.), bandartige Gewebe von Seide oder Zwirn mit Gold und Silber durchwirkt, zur Besetzung der Kleider, Hüte u. s. w. Es giebt ächte und unächte, doppelte und einfache, schmale und breite u. s. w. Fabriken, die die für das Theater gebräuchlichen halbächten G. liefern s. unter Bouillons. (B.)

Galoniren (Gard.) mit Galonen (Tressen) besetzen.

Galopade (Tanzk.), ein beliebter Gesellschaftstanz, bei dem wie beim Walzer (s. d.) angetreten wird und der wie dieser eine Ellipse beschreibt, oft aber auch mit Allemanden= (s. d.) Touren wechselt; er ist im $\frac{2}{4}$ Takt mit lebhafter, heiterer Melodie geschrieben. Der Tanz ist weder graziös noch charakteristisch und daher auf der Bühne nur selten in niedrig=komischen Scenen anzuwenden.

Gamaschen, nicht Kamaschen (von dem Span. Gamacho

Gard.). 1) Strümpfe ohne Fußsohlen. 2) Eine Fußbekleidung, die vom Schlusse der Schuhe bis an die Waden oder bis an die Knie reicht: im erstern Falle sind es halbe, im letztern ganze G. Sie liegen enge am Beine an, werden auf der äußern Seite geknöpft und sind mit einem ledernen Stege um die Schuhe befestigt. Früher wurden die G. allgemein in den untern Classen getragen, später fand man sie von Leinwand oder Leder fast nur beim Militär und zwar bei der Infanterie; 1807 wurden bei der preuß. Armee die hohen schwarzen Tuch=G. eingeführt, die jedoch 1817 wieder abgeschafft und durch die höchst unzweckmäßige Einrichtung ersetzt wurden, die G. mit den Pantalons zu vereinigen. So bequem die G. auch für Fußgänger sein mögen, so hat die Mode sie doch meist verbannt. (B.)

Gang, 1) so v. w. Corridor. 2) jeder Verbindungsweg, wie auf der Bühne besonders der G. unter dem Feuerboden, zwischen den Soffitten u. s. w. 3) (Fechtk.) jede Abtheilung des Fechtens zwischen 2 Ruhepunkten. 4) (Tanzk.) so v. w. Schritt. 5) (Musik.) eine Reihe auf einanderfolgender auf oder absteigender Töne.

Gang a d. Bühne, s. Gehen.

Ganymedes (Myth.) des Trojanerkönigs Teos Sohn, wegen seiner Schönheit von Jupiter auf den Olymp entführt, wo er dessen Liebling und Mundschenk war. Ein Gegenstand häufiger bildlicher Darstellungen, unter denen sich vor allen die Statue im Vatican zu Rom auszeichnet, welche die schönsten Verhältnisse des Jünglingsalters mit der Zartheit der Umrisse im Knaben vereint. (F. Tr.)

Garcia, 1) (Manuel), geb. zu Sevilla 1775, war in der Jugend Chorknabe und 1792 bereits als Tenorist, Komponist und Orchesterdirector bekannt und berühmt; nach kurzem Wirken in Cadiz, Malaga und Madrit, ging er 1808 zur ital. Oper nach Paris und errang daselbst außerordentlichen Beifall, obschon er nie ital. gesungen hatte. 1811—16 sang er an allen großen Bühnen Italiens mit wahrhaftem Furore, kehrte dann nach Paris zurück, ging von da 1817 nach London und 1819 abermals nach Paris, überall die reichste Anerkennung seines Talentes erndtend. 1824 führte er eine Gesellschaft nach Newyork, 1827 dieselbe nach Mexico und wollte von dort 1829 mit einem beträchtlichen Vermögen, das er sich erworben, nach Europa zurückkehren, als er bei Vera=Cruz von Räubern rein ausgeplündert wurde. G. kam also arm nach Paris zurück, wo er seine früher berühmt gewordenen Singcurse wieder eröffnete, auch das ital. Theater wieder betrat, sich jedoch bald von der Bühne gänzlich zurück zog und 1832 zu Paris starb. Als Sänger wirkte G. besonders durch das hinreißende Feuer

seines Vortrages und die Anmuth seiner reinen Stimme. Als Komponist ist sein Ruhm größer als sein Verdienst, doch tragen seine Opern: El preso, el poeta calculista, il califo di Bagdad u. a. den treuen Nationalcharakter und er gehört jedenfalls zu Spaniens besten Tondichtern. Seine Singschule hat glänzende Erscheinungen geliefert; vor allem seine Tochter Maria (s. Malibran), alsdann die Rimbault, Ruiz=Garcia, Meric=Laland und Favelli, ferner Nourrit und Geraldi. Bedeutend ist auch 2) (Pauline), geb. 1821 in Paris, 2. Tochter des Vor. eine ausgezeichnete Pianistin, für welches Instrument sie bestimmt wurde. Erst 1837 widmete sie sich dem Gesange, trat zunächst in Paris, dann auch in London und mehreren großen deutschen Städten als Conzertsängerin auf, debutirte auch 1839 in Paris und London als dram. Sängerin mit großem Erfolge. Sie ist ihrer großen Schwester in mehrfacher Beziehung ähnlich: hat ebenfalls eine schöne und umfangreiche Stimme, musikalisches Genie und Darstellungstalent. Bescheidenheit und naive Liebenswürdigkeit sind auch bei ihr zu diesen schönen Gaben gesellt. 3.

Gardel, 1) (Pierre), geb. in Nancy um 1756. Sohn Carl G.s, des Balletmeisters des Königs Stanislaus von Polen, trat 1774 in der Akademie zu Paris zuerst als Tänzer auf, reiste darauf nach London, wo er zugleich bald als Compositeur, Violinvirtuose und Tänzer bewundert wurde. 1787 erhielt er die Stelle eines ersten Balletmeisters der Akademie und wurde 1802 auch Balletmeister Bonapartes. Seine vorzüglichsten Werke sind: Telemach, Paris, Psyche, Achilles in Scyros, Alexander, Paul und Virginie, Proserpina, das Wunderkind, Perseus und Andromache, Zephyrs Rückkehr, die Tanzwuth u. s. w., die von Mehul, Cherubini, Kreutzer u. s. w. componirt und zum Theil noch heute auf dem Repertoir sind. — 2) G. (Mad.), geb. Miller, Gattin des Vor., war erste Tänzerin der Akademie und wußte sich volle 30 Jahre die Liebe des Publikums zu erhalten. (H..t.)

Garderobe (Theaterwes.) Man bezeichnet mit dem Worte G. 1) die Gesammtmasse der Theaterkleidung; 2) die einzelnen costum=gemäßen Abtheilungen derselben, wie altdeutsche, röm., griech., Militair=G. 2c.; 3) die Aufbewahrungsorte der Theaterkleidung; 4) die Ankleidezimmer, als Herren=, Damen=, Chor=, Ballet=, Statisten=G. — In ersterer Beziehung haben wir in dem Art. Costum (s. d.) das historische der G. gezeigt und die Nothwendigkeit der Einheit und Harmonie derselben dargelegt; in dem Art. Trachten (s. d.) werden wir wie die Bekleidungsweise der Völker in alter und neuerer Zeit, mit besonderer Berücksichtigung des für die Bühne Passenden und Ueblichen, ange=

geben, woraus alsdann die Erfordernisse und nothwendigen Bestandtheile einer vollständigen G. hervorgehen. Die G. ist Eigenthum der Direction und wird dem Schausp. zu jeder darzustellenden Rolle geliefert; ausgenommen sind gewöhnlich die Federn und Verzierungen, wie Orden, Agraffen, Schmuck u. dergl.; auch die moderne oder sogenannte Straßenkleidung muß der Schausp. meist selbst stellen und erhält dagegen ein G.=Geld (s. d.). Bei den meisten Mittelbühnen in Deutschland stellen die Damen ihre ganze G. etwa mit Ausnahme eines Purpurmantels, einer Krone, und derjenigen Verkleidungs=Anzüge, die nicht in ihren Händen bleiben, selbst, gegen ein contrahirtes G.=Geld; einzelne Theater hingegen, besonders die Hoftheater, liefern sowohl die moderne Männerkleidung als die gesammte Damen=G. — Die Anschaffung, Erhaltung und Erweiterung der G. ist einer der schwierigsten und kostspieligsten Zweige der Bühnenverwaltung; schwierig, weil es uns noch gar zu sehr an wissenschaftlichen Hülfsmitteln in dieser Beziehung fehlt; kostspielig, weil der Luxus auf der Bühne wie im Leben fortwährend steigt und der Geschmack sich leider dem äußern Pompe allzusehr zugewendet hat. — Bei der Anschaffung und Erweiterung der G. ist durchaus weniger auf die Kostbarkeit und Güte der Stoffe, als auf ihre Haltbarkeit und die theatral. Wirksamkeit derselben zu sehen. Zweckmäßige Einrichtung, Kleidsamkeit und ein von gutem Geschmacke geleiteter Schnitt nebst angemessener Verzierung machen das Kleid vom billigsten Stoffe schön und zweckmäßig und auf diese ist demnach alle Sorgfalt zu verwenden. — Leichte und demnach sehr wohlfeile Stoffe sind indessen eben so wenig rathsam und es ist keineswegs ökonomisch dieselben zu wählen, da sie nach kurzem Gebrauche unscheinbar und lappig werden; dies ist besonders für Garnituren (s. d.) von Chor=, Ballet= und Statisten=Kleidern zu beherzigen, für die man am besten grobes Tuch oder Serge nimmt; überhaupt für alle Oberkleider sind vorzugsweise haltbare Stoffe zu wählen. — Schwieriger noch als die Anschaffung der G. überhaupt ist (ad. 2) die richtige und costumgemäße Zusammenstellung derselben. Wir kennen zwar die Trachten vergangener Jahrh.e, allein wir sind noch nicht dahin gelangt, die kleinen Abweichungen der damaligen Moden zu sichten von dem eigentlichen lichen Normaltypus der Kleidung, in welchem sich ein durchaus mehr stabiler dem Charakter der Zeit entsprechender Gang zeigt, der nur bei großen historischen Ereignissen scheinbare Sprünge macht, durch welche sich die Kleidung zweier Epochen wesentlich unterscheidet. — Zwar haben die Costumbilder der franz. Theater, eben so die des wiener und besonders des berliner Hoftheaters unter dem Grafen Brühl höchst schätz=

bare Beiträge zum Costum=Studium geliefert; allein die Kostbarkeit dieser Werke macht sie unzugänglich für die bei weitem größere Masse der Betheiligten; Fries in München besitzt einen wahren Schatz trefflicher Studien, allein er harrt vergebens auf den Mäcen, der ihnen zur Oeffentlichkeit verhelfen soll. Herrmann Hauff ist der Erste, der dem Costum seine psychologische Seite abgewonnen hat (Moden und Trachten. Fragmente zur Geschichte des Costums. Stuttgart 1840) und dasselbe philosophisch betrachtet; allein sein Buch ist nur ein Versuch, der uns in der Kenntniß des Costums nicht weiter bringt, sondern nur den Weg zeigt, auf welchem wir fortschreiten sollen, und so zum weitern Studium anregt. Dankbar sind bei dieser Dürftigkeit Louis Schneiders Angaben über das Costum in den Anhängen des Both'schen Bühnenrepertoirs anzuerkennen, die sich indessen auf specielle, keineswegs auf allgemeine historische Costumirung beziehen sollen und können. Wir müssen uns demnach auch hier mit der Hindeutung auf die nothwendige Herstellung eines Normalcostums für die verschiedenen scharf gesonderten Zeitepochen begnügen; ohne ein solches wird die Einheit der Kleidung auf der Bühne nimmer erzielt werden; wir sehen historische Figuren hier so, dort so gekleidet, und wenn auch für diese die Richtigkeit des Costums vorhanden ist, so tragen ihre Umgebungen doch eher den Charakter einer Maskerade, als den einer fernen Zeit; ohne dieselbe wird die Herstellung einer zweck= und costummäßigen G. nimmer möglich sein. — Ueber die Fertigung neuer Anzüge, die nöthigen Besprechungen zu diesem Zweck, die Einigung über die Wahl der Farben u. s. w. s. Costum, Band 2 Seite 136 u. 37, so wie die folg. Art. Zu bemerken ist hier, daß jedes G.=Stück, welches nicht für einen bestimmten Schausp. gemacht wird, für gewöhnliche Mittelfiguren einzurichten ist, so jedoch, daß kleine Aenderungen, Erweiterungen oder Verengungen leicht bewerkstelligt werden können. — Zur Aufbewahrung der gesammten G. ist ein möglichst großer, luftiger, mit Schränken, Gestellen zum Aufhängen und dergl. versehener Raum unumgänglich nothwendig. Hier wird die G. nach ihren Haupt= und Unterabtheilungen (s. G.=Inventar) arrangirt, oder auch theilweise nach Stücken oder Opern, besonders solchen, die öftere Wiederholungen erleben, geordnet. — Die höchste Reinlichkeit ist die erste und unerläßlichste Pflicht und die Verwaltung hat aufs strengste dafür zu sorgen, daß sowohl das Lokal oft sorgfältig gesäubert und gelüftet werde, als daß jedes G.=Stuck nach dem Gebrauche gereinigt und wo nöthig ausgebessert werde. Zur Verhütung der Motten wendet man Juchten, Terpentin, Kampfer oder Kienholz an, die in kleinen Quantitäten an verschiedenen Orten der G.

hingelegt werden; kostbare wollene Kleider, wie z. B. die Staatskleider des vor. Jahrh.s schlägt man ganz in leinene Tücher ein, in das Pelzwerk streut man gewöhnlich fein gestoßenen Pfeffer als Präservativ gegen Ungeziefer. Wollene und seidene Kleidungsstücke werden am besten hängend aufgehoben; gestickte Kleider, span. Mäntel und dergl. machen gewöhnlich eine Ausnahme, indem man Seidenpapier zwischen die Stickereien legt, um jede Reibung zu vermeiden, und alsdann die Kleidungsstücke in verschlossene Schränke legt. Eine alljährliche Revision (Inventur) der ganzen Garderobe, mit der eine Hauptreinigung und Ausbesserung möglicherweise übersehener Defecte verbunden sein muß, ist unerläßlich. Die G. steht unter der unmittelbaren Aufsicht ihres 1. Beamten, sei es ein G.-Director, Inspector, Costumier oder der 1. Garderobier; dieser ist sowohl für ihren Bestand als für ihre Erhaltung verantwortlich und es ist streng verpönt, irgend ein G.-Stück zu einem andern als dem Theatergebrauch (z. B. zu Maskeraden, für Liebhabertheater u. dergl.) zu verwenden. — Die G.n der Schausp. d. h. die Ankleidezimmer betreffend, so werden dieselben wie Eingangs erwähnt in Männer-, Damen-, Chor-, Ballet- und Statisten-G.n eingetheilt, bei großen Bühnen und wo die Räumlichkeit es gestattet, sind sogar häufig den Darstellern erster Fächer jedem eine eigene G. angewiesen. — Die G.n müssen freundlich, geräumig, bequem und so gelegen sein, daß der Künstler während des Anziehens vor den Blicken zudringlicher Neugier durchaus geschützt ist; sie müssen mit der Bühne in möglichst unmittelbarer Verbindung stehen und so eingerichtet sein, daß der Darsteller durchaus keinem Zuge ausgesetzt ist, wenn er aus der G. auf die Bühne eilt. Wo die G. eine gemeinschaftliche für mehrere Darsteller ist, wird dieselbe in bestimmte Räume jedoch ohne Absperrung eingetheilt, deren jeder den Namen dessen trägt, der sich gewöhnlich dort anzieht; jeder dieser Räume muß mit Vorrichtungen zum Aufhängen der Kleider und mit einem Schränkchen versehen sein, welches der Schausp. abschließen und in welchem er sowohl seine werthvollen Effecten während der Darstellung, als die ihm übergebenen kostbaren Requisiten aufheben kann. Sonst erheischt die G. Spiegel, Tische, Stühle u. s. w., Wasser zum Trinken wie zum Waschen, Handtücher u. s. w. — Ueber die Verrichtungen in der G., ihre Eröffnung, Reinigung u. s. w., s. die folg. Art., besonders G.-Ordnung.

Garderobebuch. Ein Buch, in welches die Costumirung eines jeden Stückes eingetragen wird. Der Titel des Stückes wird als Ueberschrift genommen, an einem breiten Seitenrande werden die Rollen und die Darsteller derselben genannt und daneben der Anzug, mit Anführung der

Nummer jedes einzelnen Garderobestückes, genau beschrieben. Das G. wird entweder vom Inspector, oder vom Garderobier oder auch vom Theatersecretär geführt und erheischt die größte Accuratesse.

Garderobengeld (Theaterw.). Für diejenigen Rollenfächer welche, wie der 1. Liebhaber und die 1. Liebhaberin, der Chevalier, die Anstandsdame u. s. w., der besonders eleganten äußeren Erscheinung auf der Bühne bedürfen, ist bei größeren Bühnen unter dem Namen G. eine Entschädigungssumme eingeführt, für welche der Darsteller sich sämmtliche moderne Kleidung selbst zu stellen hat. Die Verwaltung erspart dadurch meist sehr bedeutend, sowohl an Geld als an täglich wiederkehrenden Ansprüchen der Schausp. auf neues Costüm. Der Schausp. aber gewinnt die Benutzung der fertigen Kleider, oder doch später der Kleiderstoffe für den täglichen Gebrauch, kann bei einiger Sorgfalt und Schonung, die jeder eher dem eigenen als fremdem Gute angedeihen läßt, an dem G. noch gewinnen und hat den Vortheil, die Kleider nicht im allgemeinen Gebrauche zu sehen. Jedes Costümkleid, jede vorgeschriebene Kleidertracht, die durch Schnitt oder Farbe den spätern Gebrauch außer der Bühne verbietet, endlich jedes Kleidungsstück, das im Laufe des Stückes auch von andern getragen wird, also gewissermaßen als Requisit dient, muß indessen von der Verwaltung geschafft werden, auch wenn G. contractlich festgesetzt ist. Bei den franz. Schausp.n, von denen jeder meist in Besitz einer ansehnlichen Garderobe ist, wird auf die Stellung derselben schon im Gehalte ohne besondere Beziehung Rücksicht genommen. Einige Hoftheater, die einen bestimmten Gehalts-Etat nicht überschreiten dürfen, geben unter dem Namen G. Gehaltszulagen. Da eine genaue Controlle, ob die das Jahr hindurch gestellte eigene Garderobe auch so viel werth sei, als dafür bezahlt wird, nicht möglich ist so unterbleibt diese ganz und die Verwaltung verläßt sich in dieser Hinsicht auf die von jedem Darsteller gefühlte Nothwendigkeit, so anständig und elegant als möglich vor dem Publikum zu erscheinen. Mit einiger Oekonomie und geschickter Benutzung seines Eigenthums ist der Schausp., welcher G. bezieht, meistentheils im Stande von diesem noch zu ersparen. (S. auch Fourrituren.) (L. S.)

Garderobe-Inventar. Ein Buch, in welches sämmtliche Garderobestücke nach ihrer Gattung und Art eingetragen werden. Die Hauptabtheilungen desselben sind ungefähr: a) Altdeutsche Garderobe; b) Altmodische oder altfranz. Gard.; c) moderne Kleidung; d) Bauern-Anzüge (deutsche, ital., span. Bauern); e) griech. und röm. Gard.; f) morgenländische Gard.; g) Mi-

litair-Gard.; h) Priesterkleider; i) Bedientenkleider; k) Tricots (Hosen, Leibchen und Strümpfe); l) Binden; m) Rüstungen; n) Waffen; o) Kopfbedeckungen; p) Federn; q) Wäsche; r) diverse Anzüge u. s. w. Aehnliche Abtheilungen sind für die Damen-Gard. nöthig, wie Roben, Kleider, Ueberwürfe, Röcke, Jacken, Leibchen u. s. w. Die Fußbekleidungen und das Friseur-Inventar bilden ebenfalls Hauptabtheilungen. Jede derselben zerfällt wieder in mehrere Unterabtheilungen, wie z. B. die altdeutsche Gard. in Mäntel, Ueberwürfe, Wappenröcke, Collets (Jacken), Puffhosen, Westen; die Fußbekleidungen in Ritterstiefel, Steifstiefel, Schlappstiefel, Sandalen, Schweizer oder Tell-Schuhe u. s. f. In allen diesen Unterabtheilungen muß daß G. J. enthalten: 1) die Nummer jedes Kleidungsstückes; 2) die Zahl der Stücke, insofern ganze Garnituren unter einer No. eingetragen sind; 3) die Farbe; 4) Angabe des Stoffes, aus dem es gefertigt; 5) des Futters; 6) der Besetzung und Verzierung; 7) des Stückes, zu dem es gemacht wurde, oder der Art, wie es in die Garderobe gekommen (durch Ankauf u. dergl.) und 8) des Preises. Außer diesen Rubriken muß noch ein Raum vorhanden sein zur Anmerkung der an einem Kleidungsstücke vorgenommenen Veränderungen. — Wo ein Inspector u. s. w. vorhanden, liegt diesem die Führung des G.-J.s ob, sonst ist es Sache des Theatersecretärs oder des Garderobiers.

Garderobe-Ordnung. Die gesammten Vorschriften und Gesetze, welche zur pünktlichen Verrichtung aller Dienste in den Garderoben vorhanden sind und die Erhaltung der Ruhe, des Anstandes und der Ordnung in denselben bezwecken. Obwohl diese Gesetze für den Schausp. in den allgemeinen Theater-Gesetzen, für das Garderobe-Personal in den besondern Instructionen enthalten sind, so werden dieselben doch gewöhnlich auf einer Tafel zusammen gestellt und unter der Ueberschrift: G.-O. in den Ankleidezimmern aufgehangen. Den Schausp. betreffend bestimmt die G.-O. im Allgemeinen: 1) welche Garderobe Stücke der Schausp. selbst zu stellen habe; 2) daß Aenderungen an dem von der Direction vorgeschriebenen Costum ohne deren Wissen und Genehmigung nicht gemacht werden dürfen; 3) daß der Schausp. für den Schaden haften muß, welchen Costum oder Requisiten durch seine Schuld erleiden; 4) daß weder Kleidungsstücke und Wäsche, noch die Wände oder Möbel durch Schminke, Puder u. dergl. verunreinigt werden dürfen; 5) daß Niemand Garderobesachen mit nach Hause nehmen darf; 6) daß jedes Mitglied eine Stunde vor dem Anfange der Vorstellung in der Garderobe erscheinen und seinen Anzug ¼ Stunde vor

dem Anfange beendet haben muß; 7) daß jeder Umzug dem Inspicienten anzuzeigen und der Garderobier darauf vorzubereiten ist; 8) daß jeder Lärm und jedes Spiel in den Garderoben verboten ist; 9) daß das Dienstpersonal mit Anstand behandelt werden muß und etwaige Vergehen desselben den Inspicienten anzuzeigen sind, keineswegs aber durch unziemliche Behandlung geahndet werden dürfen. — Für das Garderobe-Personal enthält die G.-O. die Vorschriften: 1) daß die Ankleidezimmer 2 Stunden vor der Vorstellung geöffnet, gelüftet, geheizt und alle Garderobestücke an Ort und Stelle sein müssen; 2) daß die neuen Kleidungsstücke wenigstens bei der Generalprobe fertig und dem Darsteller zum Anprobieren vorgelegt werden müssen; 3) daß das Garderobe-Personal bei den Proben sowohl, als 2 Stunden vor Anfang der Vorstellung und während der ganzen Dauer derselben in den Ankleidezimmern gegenwärtig sein muß; 4) daß der Schausp., welcher zuerst in der Garderobe erscheint, auch zuerst zu bedienen ist, insofern nicht das früher nothwendige Auftreten eines Andern eine Abweichung nöthig macht; 5) daß andere, als die von der Direction vorgeschriebenen Garderobestücke ohne deren Bewilligung nicht herausgegeben werden dürfen; 6) daß das Garderobe-Personal alle Beschädigungen durch Nachlässigkeit oder bösen Willen zu verhindern, oder falls sie geschehen anzuzeigen hat, widrigenfalls solidarisch dafür verantwortlich ist; 7) daß Garderobestücke, die für einen Schausp. ausschließlich angefertigt sind, keinem andern gegeben werden dürfen; 8) daß die Garderobiers für die richtige Costumirung des Chor-, Ballet- und Statisten-Personales verantwortlich sind u. s. w. kurz, Vorschriften über alle Obliegenheiten, die in den Artikeln Garderobe, G.-Buch, G.-Inventar, G.-Personal, Garderobier u. s. w. enthalten sind, wobei sich die Pflicht der höchsten Artigkeit, Bereitwilligkeit und Zuvorkommenheit gegen die Darsteller von selbst versteht. Für jeden Uebertretungsfall dieser allgemeinen, wie sonstiger lokalen Verordnungen setzen die Theater-Gesetze oder Instructionen eine verhältnißmäßige, bei Wiederholungen sich steigernde Geldstrafe fest, die ebenfalls in der G.-O. angeführt ist. — Möglichste Ruhe, Entfernung jeder Zerstreuung sowohl, als jedes Aergernisses sind dem Schausp. während dem Ankleiden, wo er beständig mit der Vorbereitung zu seiner zu lösenden Aufgabe beschäftigt ist, Bedürfniß und gehört daher in die G.-O. fast Alles, was in dieser Beziehung in dem Art. Conversationszimmer (s. d.) gesagt ist.

Garderobe-Personal. Dasselbe besteht bei großen Bühnen aus einem Director, Inspector oder Costumier, als Aufseher und Leiter des Ganzen, dann den Garderobiers

den Garderobieren, dem Friseur, Requisiteur, Schuhmacher u. s. w. und ihren Gehülfen; bei kleinen Theatern vereinigt eine Person oft diese sämmtlichen Würden in sich und hat nebenbei noch als darstellendes Mitglied zu wirken, oder sonstige Verrichtungen zu übernehmen. Das G.-P. ist durch besondere Instructionen auf seine Pflichten hingewiesen, die für jeden Uebertretungsfall Geldstrafen, ja für schwere Vergehen sofortige Entlassung festsetzen und als integrirender Theil der Verträge mit der Direction gelten. Es hat sich übrigens streng an die Garderobe-Ordnung zn halten, dem Schausp. beim Ankleiden die nöthigen Dienste zu leisten, für die sorgsame Aufhebung der Garderobestücke zu sorgen und jeden Schaden der Direction zu verhüten; ferner die für jeden Tag nöthigen Costume nach der Vorschrift des Garderobebuches in die Ankleidezimmer zu schaffen, nach dem Gebrauche zu reinigen, wo nöthig auszubessern und wieder in Ordnung an den bestimmten Aufbewahrungsort zu bringen. Kenntniß des Geschäftes und des Costum-Arrangements, Gewandtheit, Fleiß, Umsicht und ein durchaus gesittetes und höfliches Betragen sind unerläßliche Bedingungen für das G. P.

Garderobier. Der G. ist gewöhnlich ein Schneidermeister und muß, wenn er die Pflichten seiner schwierigen und bedeutenden Stelle erfüllen soll, die genauesten Kenntnisse in seinem Fache besitzen. Ihm liegt sowohl die Anfertigung und zunächst das Zuschneiden der Costume ob, als die Sorge dafür, daß dieselben sorgsam, tüchtig und genau nach der gegebenen Vorschrift angefertigt werden; er hat das gesammte untergeordnete Garderobe-Personal sowohl zu beaufsichtigen, als für die Herbeischaffung der Garderobestücke, ihre richtige Vertheilung an die Plätze, wo sich die Schausp. anziehen, das Reinigen und Hinwegräumen derselben und überhaupt für die Erhaltung der ganzen Garderobe zu sorgen. Der G. erhält seine Anweisungen unmittelbar von der Behörde: dem Director, Inspector, Costumier oder der Direction selbst und hat dieselben pünktlichst nach den erhaltenen Angaben oder Zeichnungen auszuführen. Abänderungen nach dem Wunsche oder im Interesse einzelner Schausp. darf er nur nach genommener Rücksprache mit der Behörde vornehmen. Er ist für jeden Schaden, welchen er oder seine Untergebenen der Direction zufügen verantwortlich, hat für die richtige Fortführung der Garderobe-Bücher zu sorgen, das Arbeitsmaterial sowohl wie Zwirn, Nadeln, Band, Knöpfe u. dergl., als die etwa nöthigen außerordentlichen Gehülfen herbeizuschaffen, zu bezahlen und der Behörde darüber Rechnung abzulegen. — Alles Funktionen, die einen moralisch wie geschäftlich tüchtigen, vertrauenswerthen Mann erheischen. Bei großen Bühnen sind mehrere G.s angestellt

und dem Ober=G. liegt die Erfüllung der vorerwähnten Verpflichtungen zunächst ob. Wie der G. für die Männergarderobe, so hat die Garderobière für die Damengarderobe gleiche Obliegenheiten.

Gardine (franz. Vorhang. Techn.). Dem in den Art. Aufziehen, Drop=Scene und Avant=Scene bereits Gesagten ist noch Folgendes anzureihen. Im allgemeinen nennt man jede bedeutende Leinwandfläche, auf welcher sich Decorationsmalerei befindet und die nicht aufgesteift ist, in der Theatersprache G. oder Prospect, daher die Ausdrücke: Vorder=G. für den eigentlichen Vorhang, und Hinter=G. für jede Dekoration. Die Vorder=G. muß aus besonders starker, dauerhafter Leinwand bestehen, wenn sie nicht (wie z. B. im franz. Schauspielhause zu Berlin) aufgesteift ist, da sie in stetem Gebrauch bleibt und daher nothwendigerweise eher abgenutzt wird, als jede andere Decoration; eben so müssen für die Verzierung derselben vorzugsweise haltbare und dauernde Farben gewählt werden. Dem eigentlichen Zwecke des Vorhanges entgegen, benutzten ihn die Baumeister und Decorationsmaler früherer Zeit zu Decorationsbildern, die meist mythol. Gegenstände, Apotheosen der Schauspielkunst und dergl. darstellten. In neuerer Zeit ist man indessen davon zurückgekommen und beschränkt sich in der Malerei desselben auf eine gefällige Drappirung. In der That erscheint dies zweckmäßiger, da die Vorderg. sich auf diese Art besser der Drapperie (s. d.) dem Manteau d'Arlequin (s. Avantscene) und der ersten Coulisse anschließt. Von Wichtigkeit ist die mehr oder weniger gelungene Decorationsmalerei der Vorderg. deshalb, weil das Publikum dieselbe am längsten vor Augen und nur zu viel Zeit hat, sie zu prüfen. Läßt sich in der Drapperie eine sinnige Verzierung anbringen, die in Attributen der Schauspielkunst, historischen Erinnerungen aus der vaterländischen oder allgemeinen Geschichte des Theaters, Namen, Büsten, Statuen berühmter Schausp. oder Schauspieldichter u. s. w. bestehen könnte, so gewinnt das Auge des Publikums einen angenehmen und bedeutungsvollen Ruhepunkt vor dem Anfange und in den Zwischen=Acten der Vorstellung. Architektonische Gegenstände, größere allegor. Gruppirungen anzubringen, ist nicht anzurathen und auch von den meisten neuern Theatern vermieden worden. Das Coburg=Theater in London machte 1817 den Versuch eine Vorderg. ganz aus Spiegelgläsern bestehend anzuwenden. Die Neuheit zog nach und nach ganz London in dies Theater. Es soll einen zauberischen Eindruck gemacht haben, den ganzen Zuschauerraum so im Spiegelbilde erscheinen zu sehen. Doch wurde der zu starke Glanz dieser Menge von Spiegeln dem Auge auf die Länge unerträglich und die Neuigkeit da=

her nach kurzer Zeit wieder abgeschafft. Einen besonders gefälligen und bedeutungsreichen Vorhang hatte das jetzt abgebrannte Théâtre du Vaudeville in Paris. Um das volksthümliche gewordene: le français né matin, créa le vaudeville gruppirten sich in Festons und Kränzen die Namen aller berühmt gewordenen Vaudeville-Dichter und gaben so dem Publikum die Bestimmung und die Geschichte grade dieser Bühne. In Berlin hat man beim Bau des neuen Schauspielhauses einen Vorhang zur Anwendeng gebracht der, größtentheils aus Pappe und Holz besteht, seiner außerordentlichen Schwere wegen sich aber nur sehr langsam bewegen läßt. In Hinsicht der Haltbarkeit und Dauer dürfte diese Art von G. indessen unbedingt den Vorzug vor jeder andern haben. In jeder Vorderg. müssen sich mehrere mit Blechfutter und Blechklappen versehene Löcher befinden, durch welche man von der Bühne aus in den Zuschauerraum sehen kann. Am besten werden sie an dunkeln Stellen und Schattenflecken in der äußeren Malerei versteckt in verschiedenen Höhen angebracht, so daß Kinder und Erwachsene bequem hindurch sehen können. Geschieht dies nicht, und werden die Löcher namentlich nicht mit Blech gefüttert, so ist die Vorderg. mancher Beschädigung ausgesetzt, da das Durchsehen der auf der Bühne Beschäftigten nicht allein sehr verzeihlich, sondern in einzelnen Fällen sogar nothwendig ist, z. B. wenn man sich überzeugen will ob der Souffleur oder Kapellmeister auf seinem Platze, ob der Hof gegenwärtig ist u. s. w., dagegen muß ein Sichtbarwerden zu beiden Seiten des Vorhanges streng untersagt sein. Beim Aufziehen der Vorderg. ist wohl zu beachten, daß sogenannte Strammleinen zu beiden Seiten angebracht werden, die demselben eine bestimmte Bahn anweisen, damit er nicht an die Lampen der Drapperie schlage. Ueber eiserne G.n zur Absperrung des Zuschauerraumes von der Bühne s. Brand der Theater. Ueber Hinterg. s. auch Decoration, Thüren, Fenster, Flat u. s. w. (L. S.)

Gargouillade (la Tanzk.). Tanzschritt, der sich nur für das Groteske eignet, als: für Höllengeister, Furien und ähnliche Charaktere. Die G. besteht darin, daß der Tänzer sich von der Erde erhebend mit dem einen Fuß nach innen zu einen Schnörkel (rond de jambe) macht, während dies mit dem andern Fuße nach außen geschieht. (H..t.)

Garnier (Robert), geb. 1534 zu Ferté-Bernard in Maine, studirte zu Toulouse die Rechte, ward Rath und Criminalrichter zu Mons, zuletzt unter Heinrich IV. Mitglied des großen Raths zu Paris. Er starb 1590. Seine Trauerspiele: (Tragédies de Robert G. Paris 1472. 12. Anvers 1592. 12. Rouen 1616. 12) waren größtentheils nur Nachbildungen der griech. und röm. Tragiker, besonders Senecas.

Er wandte viel Fleiß auf die Eleganz des Ausdrucks und die Versification und führte zuerst die Abwechselung männlicher und weiblicher Reime als Gesetz ein. In den Trauerspielen, die er nicht aus griech. Mustern schöpfte, wie in den Jüdinnen, zeigte er mehr Freiheit des Geistes. Fast immer ließ er den Chor als mithandelnde Person auftreten; nur einmal wich er von dieser griech. Norm ab, im Bradamante, dessen Stoff er aus der romantischen Ritterzeit wählte. G. war übrigens auch der erste, der den Namen Tragicomödie auf dem franz. Theater eingeführt. Er hat viel für die franz. Bühne gethan. Seine Verdienste fanden auch volle Anerkennung. Ronsard nannte ihn den franz. Aeschylus und sang von ihm:

Par toi, Garnier, la scène des François
Se change en or, qui n'étoit que de bois.

Seine übrigen Stücke sind: Portia, Hippolyt, Cornelia, Marcus Antonius und Cleopatra, die Troade und Antigonus. — Robert G. darf mit einem gleichzeitigen aber sehr mittelmäßigem Dichter, Sebastian G. nicht verwechselt werden. (Dg. — A.)

Garniren (Gard.), so v. w. besetzen oder einfassen mit Band, Schleifen, Spitzen u. s. w.

Garnitur, die Gesammtheit dessen, was zur Verzierung einer Sache gehört; auch eine Reihe einzelner Stücke, die zusammen gehören und ein Ganzes ausmachen.

Berichtigungen.

Durch Verunglückung des Manuscriptes haben sich in die Biographie von **Anschütz** (Band 1 Seite 113) wesentliche Irrthümer eingeschlichen. Wir geben demnach hier eine genauere:

Anschütz, 1) (Heinrich Emanuel) und 2) ist richtig. A. 3) (Josephine geb. Kette), geb. zu Bamberg 1793, begann ihre Laufbahn 1810 bei dem dortigen Theater als jugendliche Sängerin und Soubrette, ging später nach Nürnberg, wo sie sich mit A. 1 vermählte. Sie folgte dann ihrem Gatten nach Königsberg und Breslau, wo sie als 1. Sängerin sehr beliebt war. 1820 wurde diese Ehe gelöst und sie heirathete den Schauspieler Müller, unter dem Namen Müller=A. gastirte sie 1822 in Leipzig u. m. a. Städten. In der letzten Zeit scheint sie sich von der Bühne zurückgezogen zu haben. 4) (Auguste geb. Butenop), geb. um 1800, begann ihre künstlerische Laufbahn bei der reisenden Gesellschaft ihres Vaters in den kleinern schlesischen Städten; 1820 wurde sie in Breslau als Soubrette engagirt, wo sie später die 2. Gattin von A. 1 wurde. Seit 1822 ist sie ein beliebtes Mitglied des Hofburgtheaters. Auf einer Kunstreise mit ihrem Gatten im Jahr 1837 fand ihr schönes Talent überall verdiente Anerkennung. 5) und 6) (Emilie und Alexander) Kinder von A. 1 und 3 und 7) (Auguste), Tochter von A. 1 und 4 u. s. w. Alexander A. ist gegenwärtig als erster Baritonist beim Hoftheater in Hannover angestellt und sehr beliebt.

Der Verf. des Artikels **Crelinger** (vgl. Bd. 2 Seite 247) hat hier einen Nachtrag zu machen, weil er in der Darstellung des für die Künstlerin wichtigsten und unglücklichsten Lebensmoments einige Irrthümer begangen, deren Berichtigung eine unerläßliche Pflicht ist. Es ist unrichtig erstlich, daß der Gatte der Künstlerin **von einer innern Unruhe und Vermuthung** getrieben, sich beeilte aus dem Schauspiel nach Haus zurück zu kehren. Er hatte in Shakespeare's Heinrich IV. den **Poins** gespielt, eine Rolle die früher endigt als das Stück und kam nach dem Schluß seiner Rolle zu **der** Stunde zurück, wo ihn seine Gattin **erwartete.** Zweitens ist es durchaus **erwiesen,** daß der Tod des Künstlers **völlig außer Zusammenhang mit jenem Ereigniß gestanden.** Denn ein amtliches Zeugniß der Aerzte **Heim, Horn** und **Gräfe** hat dargethan, daß seine

Wunden absolut **illethal** gewesen, kaum unter das Zellgewebe gedrungen waren. Der spätere Tod erfolgte an einer **Milzentzündung.**

Durch diese beiden wesentlich anders als in der Darstellung unter dem Artikel **Crelinger** sich verhaltenden Momente, wird es völlig außer Zweifel gesetzt, was dort nur angedeutet worden, daß nicht eine **Schuld**, sondern ein schweres tiefes Unglück die junge Künstlerin traf, was es uns begreiflicher Weise zur ernstesten Pflicht macht, in einem dauernden Werk, wie das gegenwärtige, die Wahrheit selbst mit dem Bekenntniß des eigenen Fehlers, in das vollste Licht zu stellen.

L. Rellstab.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Herloßsohn, Karl, 1804-1849

Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerthen für Bü
hnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde

Bd.: 3

Altenburg ; Leipzig 1840

L.eleg.g. 397 ws-3/4
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574762-5